TEATRO

ANNO V - N. 3
MARZO-APRILE 1927

RIVISTA MENSILE

Conto Corrente Postale

Prezzo L. 5

(Fot. Caminada).

F. T. MARINETTI

CASA EDITORIALE VECCHI - MILANO -

IL NOSTRO CONCORSO

La Commissione, esaminati i 260 copioni pervenuti, ha deliberato di rimettere al Gr. Uff. Ermete Zacconi, per la scelta definitiva, i tre lavori seguenti:

ANIME NUDE

Dramma in tre atti di

GINO POLLACCI

GIUOCO DI VELI

Vicenda tragica in quattro atti di

G. R. DE FABIIS

IL TURBINE

Dramma in tre atti di

MARIO DEI GASLINI

ANSA per 24
K 3546390
D 3546375

CASA FINZI

VIA MANZONI, 6

MILANO

ESPONE I NUOVI MODELLI PER LA
STAGIONE PRIMAVERILE A
PARTIRE DA LUNEDÌ
21 CORR. ALLE
ORE 15

Creazioni proprie e delle Primarie Case di Parigi

DITTA

· FIORIO ·

ROBES
MANTEAUX

MILANO
VIA MANZONI, 18
TELEFONO
86-578

Rodolfo Dal Verme

CONFEZIONI

Milano

Corso Vittorio Emanuele, 4

AMEDEO FINZI

Casa specializzata Confezioni Costumi lirici

FIGURINI ESCLUSIVI

Fornitrice delle maggiori celebrità del

TEATRO DI MUSICA

VIA UGO FOSCOLO, 1 MILANO TELEFONO 88-235

LA PUBBLICITA' DI "TEATRO"

è affidata all'ISTITUTO ITALIANO PROPAGANDA INDUSTRIE NAZIONALI

Telefono 81-616 - MILANO - Piazza Borromeo, 8

La nostra Rivista, che ormai ha iniziato il V anno di vita, è non poco diffusa nel mondo del Teatro (sia di Lirica che di Prosa - Caffè Concerti e Cinematografi), come nei salotti, nei Circoli, ecc.

In tale sempre crescente diffusione, sta il valore della pubblicità, inserita nelle pagine di « TEATRO ».

E' ben speso il danaro per la pubblicità, quando le inserzioni pubblicate sono lette da gran numero di persone.

La Rivista « TEATRO » assicura una larga propaganda, sia nell'ambiente artistico che in quello mondano. Il danaro speso per la pubblicità non è pertanto sprecato.

La propaganda e sviluppo della nostra Rivista — è stata affidata all'ISTITUTO ITALIANO PROPAGANDA INDUSTRIE NAZIONALI diretto dal noto giornalista A. Castelli — che cura la propaganda in genere di tutto quanto è industria nazionale con i mezzi reclamistici più moderni.

Speciali incaricati del suddetto Istituto visiteranno tutte quelle Ditte, le quali possono approfittare della buona occasione che « TEATRO », offre loro per rendere sempre più vasta la conoscenza della loro attività e per allargare il cerchio della propria clientela.

NESSUN PAGAMENTO ANTICIPATO — da parte degli Inserzionisti — questo è il motto della nostra propaganda.

Le Ditte che intendano trattare direttamente con la Sede, potranno a questa chiedere informazioni e preventivi.

TARIFFE DI PUBBLICITÀ

(PREZZI PER UNA PUBBLICAZIONE)

UNA PAGINA **L. 500** - MEZZA PAGINA **L. 270** - UN QUARTO DI PAGINA **L. 145**

Inserzioni nelle Ditte Raccomandate **L. 20** - Pag. di copertina prezzi doppi - In tricromia prezzi tripli

Per inserzioni ripetute più d'una volta speciali riduzioni

PALLANZA

La Perle du Lac Majeur

OMARINI'S GRAND EDEN HOTEL

Tout premier Ordre. Position unique. Vue incomparable. Parc 45.000 mq. Toutes les chambres avec Bains ou eau courante chaude et froide. Tous les Sports. Distractions mondaines. Tennis Court. Cuisine et cave renommées. Grand Garage complet.

Propr. Cav. ROMEO OMARINI — Direction A. V. WEIS

IL NUOVO "GRAMMOFONO"

" LA VOCE DEL PADRONE "

nei suoi modelli 1927 rappresenta quanto di più perfetto fino ad oggi in uso per la riproduzione dei suoni. Esso per chiarezza di voce, ricchezza di colore e potenza di suono può sostituire in molti casi l'orchestrina.

BERTOLINI'S HOTEL EUROPA MILANO

CORSO VITTORIO EMANUELE N. 11

Casa di primo ordine. Frequentata dalle migliori famiglie europee. Fra i migliori ed eleganti magazzini della Città. Veduta verso la Cattedrale. Camere tranquille sul giardino. Appartamenti e camere con bagno privato.

Erstklassigeshaus. Von den besten europaeischen Familien besucht. Inmitten der elegantesten Verkaufsmagazine der Stadt. Aussicht auf den Dom. Ruhige Zimmer gegen den Garten. Appartements und Zimmer mit privat Bad. Modernster Komfort. Erstklassige Küche.

Dir. Cl. SAVINI :: Adr. tel.: BERTOLINIS - Milan

FABBRICA DI MOBILI

SOCIETA' ANONIMA

A. MERONI & R. FOSSATI

LISSONE: Stabilimento e Sede :::: MILANO: Via Torino Num. 45 :::: ROMA: Corso Umberto I Num. 118

ANNO V - N. 3 RIVISTA MENSILE MARZO-APRILE 1927

GALLERIA E MUSEO F. DEPERO FUTURISMO 475

TEATRO

RIVISTA D'ARTE

DIRETTA DA NINO DELLA CASA

SOMMARIO

F. T. MARINETTI: SIMULTANEITA'
— VENGONO (*Dramma d'oggetti*)
— LE BASI
— L'IMPROVVISATA
— CURA DI LUCE
— IL CONTRATTO
— LOTTA DI FONDALI
— LA GRANDE CURA (*Sintesi tattile*)
— INDECISIONE (*Sintesi tattile*).
SETTIMELLI: PASSATISMO.
— LA SCIENZA E L'IGNOTO.
— DISSONANZA.
— FILO ELETTRICO.
— INTERSECAZIONE DI AMBIENTI E DI EPOCHE.
— DIVORATORE DI DONNE.
G. BALLA: PER COMPRENDERE IL PIANTO.
BOCCIONI: IL CORPO CHE SALE.
— GENIO E COLTURA.
PAOLO BUZZI: PARALLELOPIPEDO.
MARIO CARLI: I PERVERTITI.
REMO CHITI: PAROLE.
— COSTRUZIONI.
— PAROSSISMO.
DEPERO: COLORI.
MARIO DESSY: MI PARE, CHE SAREBBE GIUSTO FARE COSI'.
FILLIA: SENSUALITA' MECCANICA.
LUCIANO FOLGORE: OMBRE + FANTOCCI + UOMINI.
GUGLIELMO JANNELLI: FORZE.
NERI NANNETTI: SEGGIOLA A SDRAIO.
BALILLA PRATELLA: PRIMAVERA.
ROGNONI: L'UOMO NORMALE.
VASARI: ECCE HOMO.
VOLT: LA NOIA DI UNA STATUA.
IL TEATRO FUTURISTA *giudicato da Romagnoli, Tilgher e Braga.*
ENRICO PRAMPOLINI: SCENOSINTESI PLASTICA DINAMICA.
VIRGILIO MARCHI: SCENOGRAFIA FUTURISTA
LUIGI RUSSOLO: FRANCO CASAVOLA.
FRANCO CASAVOLA: LUIGI RUSSOLO.
GIORGIO BOLZA: GILBERTO GOVI.
N. BALDINI: FEBO MARI
NOTIZIARIO ITALIANO - NOVITA' A MILANO - NOTIZIARIO ESTERO - LIBRI - MOVIMENTO COMPAGNIE - VARIE.

ABBONAMENTO ANNUO L. 50 — UN NUMERO L. 5 — ESTERO L. 75 E 7,—

CASA EDITORIALE VECCHI - MILANO - VIA STELVIO, 34

TARIFFA PER LA PUBBLICITÀ SULLA RIVISTA "TEATRO"

PER UNA VOLTA SOLA:

Seconda, terza e quarta pagina copertina L. 500
Pagine interne, complete . . . . . . » 400
» » 1/2 . . . . » 250
» » 1/4 . . . . » 150
Pagine interne, 1/8 . . . . L. 90
Piedini 17×2 oppure 8×4 . . . . . . » 50

Per contratti annuali sconto . 20 %
» » semestrali » . 10 %
» » trimestrali » . 5 %

IL TEATRO SINTETICO FUTURISTA

SIMULTANEITA'

Sala. — La parete di destra è interamente occupata da una grande libreria. — Un po' a sinistra una grande tavola. — Lungo la parete di sinistra, mobili modesti, da piccoli borghesi, e una porta. — Nella parete di fondo, una finestra da cui si vede che fuori nevica, e un'altra porta, che s'apre sulla scala.

Intorno alla tavola, sotto una lampada con paralume, dalla luce tenue e verdognola, sta seduta una famiglia borghese: LA MADRE *cuce,* IL PADRE *legge il giornale,* IL FIGLIO SEDICENNE *fa i compiti di scuola,* IL FIGLIO DI 10 ANNI *fa anch'esso i compiti di scuola,* LA FIGLIA QUINDICENNE *cuce.*

Davanti alla libreria, a breve distanza da questa, una toilette ricchissima, illuminatissima, con specchio e candelabri, carica di tutte le boccette, di tutti i vasetti e di tutti gli arnesi di cui si serve una donna elegantissima. Una proiezione intensissima di luce elettrica avvolge questa toilette, alla quale sta seduta una giovane cocotte, molto bella, bionda, dal lussuoso peignoir scollato. Ella ha finito di acconciarsi i capelli, ed è intenta a darsi gli ultimi tocchi al viso, alle braccia, alle mani, attentamente aiutata da una cameriera irreprensibile che le sta ritta accanto.

La famiglia non vede questa scena.

LA MADRE (*al Padre*). — Vuoi verificare i conti?

IL PADRE. — Li guarderò dopo.

(*Si rimette a leggere*)

(*Silenzio. — Tutti, con naturalezza, attendono alle loro occupazioni. — La Cocotte, a parte, continua ad abbigliarsi, invisibile alla famiglia.*

La cameriera, come se avesse udito squillare il campanello, va alla porta del fondo, apre, introduce un fattorino, che si avvicina alla Cocotte e le presenta un mazzo di fiori e un biglietto. — La Cocotte fiuta i fiori, li depone sulla toilette, legge il biglietto. — Il fattorino esce salutando rispettosamente.

IL SEDICENNE (*interrompendo il suo lavoro e guardando la finestra*). — Nevica ancora... Che silenzio!

IL PADRE. — Questa casa è veramente troppo isolata. L'anno prossimo cambieremo...

(*La cameriera della Cocotte va ancora alla porta del fondo, come se avesse udito ancora il campanello, e introduce una giovane modista, che avvicinatasi alla Cocotte trae dal suo scatolone un magnifico cappello. La Cocotte se lo prova, allo specchio, si stizzisce perchè non le piace e lo mette da parte. Poi dà una mancia alla ragazza e la licenzia con un cenno. La ragazza esce salutando.*

Ad un tratto la Madre, dopo aver cercato sulla tavola si alza ed esce dalla porta di sinistra, come per andare a prendere un oggetto che le manca.

Il Padre si alza, va alla finestra e rimane ritto a guardare dai vetri.

A poco a poco, i tre ragazzi si addormentano sulla tavola.

La Cocotte lascia la toilette, si avvicina lentamente, a passi cauti, alla tavola, prende i conti, i compiti, i lavori donneschi, e getta ogni cosa sotto la tavola con noncuranza).

LA COCOTTE. — Dormite!

(*E ritorna lentamente alla toilette. riprendendo a pulirsi le unghie*).

F. T. MARINETTI

« In SIMULTANEITA' ho messo in scena la compenetrazione simultanea della vita di una famiglia borghese con quella di una cocotte. La cocotte che non è qui un simbolo, ma una sintesi di sensazioni di lusso, di disordine, di avventura e di sperpero, vive come angoscia, desiderio o rimpianto, nei nervi di tutte le persone sedute intorno alla pacifica tavola famigliare.

SIMULTANEITA' è una sintesi teatrale assolutamente *autonoma*, poichè non assomiglia nè alla vita borghese, nè alla vita della cocotte, ma a sè stessa. SIMULTANEITA' è inoltre una sintesi teatrale assolutamente *dinamica*. Infatti, mentre in un dramma come *Più che l'amore*, i fatti importanti (es.: l'uccisione del biscazziere) non si muovono sulla scena, ma vengono raccontati con una assoluta mancanza di dinamismo; mentre nel 1° atto della *Figlia di Jorio*, i fatti si muovono sulla scena, ma con realismo troppo esteriore nella mia sintesi *Simultaneità* io ottengo un dinamismo assoluto di tempo e di spazio, con la compenetrazione simultanea di 2 ambienti e di molti tempi diversi ».

VENGONO

DRAMMA D'OGGETTI

Sala signorile. — Sera. — Grande lampadario acceso. — Porta-finestra, aperta (in fondo a sinistra), che dà su un giardino. — A sinistra, lungo la parete ma staccata da questa, grande tavola rettangolare con tappeto. — Lungo la parete di destra (nella quale si apre una porta), una grandissima e alta poltrona, ai lati della quale sono allineate otto sedie, quattro a destra e quattro a sinistra (della poltrona).

Entrano dalla porta di sinistra un MAGGIORDOMO *e due servi in frak.*

IL MAGGIORDOMO. — Vengono. Preparate. *(esce).*

I servi, con grande fretta, dispongono le otto sedie a ferro di cavallo ai lati della poltrona, che rimane al posto di prima, come la tavola. Quando hanno finito, vanno a guardare dalla porta, voltando le spalle al pubblico. Lungo momento d'attesa. Il Maggiordomo rientra, ansante.

IL MAGGIORDOMO. — Contrordine. Sono stanchissimi... Molti cuscini, molti sgabelli... *(esce).*

I servi escono dalla porta di destra e rientrano carichi di cuscini e di sgabelli. — Poi, prendono la poltrona, la mettono in mezzo alla sala, e dispongono le sedie (quattro da ciascun lato) colle spalliere rivolte alla poltrona. Indi, su ogni sedia, e sulla poltrona, mettono cuscini e, davanti a ogni sedia, sgabelli, come pure davanti alla poltrona.

I servi vanno di nuovo a guardare dalla porta-finestra. Lungo momento d'attesa.

IL MAGGIORDOMO *(rientra dal giardino trafelato).* — Contrordine. Hanno fame. Apparecchiate! *(esce).*

I servi trasportano la tavola in mezzo alla sala, dispongono intorno ad essa la poltrona (a capotavola) e le sedie; indi, rapidamente, uscendo e rientrando dalla porta di destra, apparecchiano la tavola. A un posto, un vaso di fiori; a un altro, molto pane; a un altro, otto bottiglie di vino. Agli altri posti, solo la posata. — Una sedia deve essere appoggiata alla tavola, colle gambe posteriori alzate, come si usa nei restaurants per indicare che un posto è riservato. — Quando hanno finito, i servi vanno di nuovo a guardar fuori. — Lungo momento d'attesa.

IL MAGGIORDOMO *(rientra correndo).* — Briccatirakamèkamè! *(esce).*

Immediatamente i servi rimettono la tavola (che rimane apparecchiata) al posto che occupava all'alzarsi del sipario. Poi mettono la poltrona davanti alla porta-finestra, di sbieco, e dietro alla poltrona dispongono le otto sedie in fila indiana e in diagonale attraverso la scena. — Fatto ciò, spengono il lampadario. La scena rimane pallidamente rischiarata dal chiarore lunare che viene dalla porta-finestra.

I servi, accoccolati in un angolo, aspettano tremanti, con angoscia evidente, che le sedie escano dalla sala.

F. T. MARINETTI

« In VENGONO, ho voluto creare una sintesi d'oggetti animati. Tutte le persone sensibili ed immaginative hanno certo osservato molte volte gli atteggiamenti impressionanti e pieni di misteriose suggestioni che i mobili in genere, e in particolar modo le sedie e le poltrone, assumono in una stanza dove non sono esseri umani.

Sono partito da questa osservazione per creare la mia sintesi.

Le otto sedie e la grande poltrona, nei diversi mutamenti delle loro posizioni successivamente preparate per ricevere gli attesi, acquistano a poco a poco una strana vita fantastica. E alla fine lo spettatore, aiutato dal lento allungarsi delle ombre verso la porta, deve sentire che le sedie vivono veramente e si muovono da sole per uscire ».

LE BASI

Il sipario, orlato di nero, deve alzarsi press'a poco all'altezza del ventre di un uomo. Il pubblico vede soltanto le gambe in azione.

Gli attori devono cercare di dare la massima espressione agli atteggiamenti ai movimenti delle loro estremità inferiori.

1.

DUE POLTRONE

una di fronte all'altra

GIOVANOTTO SIGNORA

LUI. — Tutto, tutto, per un vostro bacio!...

LEI. — No!... Non mi parlate così!...

2.

UOMO CHE CAMMINA AVANTI E INDIETRO

Meditiamo...

3.

SCRIVANIA

UOMO SEDUTO CHE AGITA NERVOSAMENTE IL PIEDE DESTRO

Debbo trovare... Imbrogliare, senza lasciarmi imbrogliare!

3 *bis*

UOMO CHE CAMMINA LENTAMENTE CON PIEDI GOTTOSI

UOMO CHE CAMMINA RAPIDO

IL RAPIDO. — Presto! vile passatista!

IL LENTO. — Uh! che furia! Non c'è bisogno di correre! Chi va piano va sano...

4.

D I V A N O

3 SIGNORE

UNA. — Quale preferisci?

UN'ALTRA. — Tutti e tre.

D I V A N O

3 UFFICIALI

UNO. — Quale preferisci?

UN ALTRO. — La seconda.

(*La seconda deve essere quella delle tre signore che mostra di più le gambe*).

5.

T A V O L A

PADRE

GIOVANETTO SIGNORINA

IL PADRE. — Quando avrai la laurea, sposerai tua cugina.

6.

MACCHINA DA CUCIRE A PEDALE

RAGAZZA CHE LAVORA

LA RAGAZZA. — Domenica lo vedrò!

7.

UOMO CHE SCAPPA
CALCIO CHE L'INSEGUE

L'UOMO CHE DA' IL CALCIO. — Imbecilli!

F. T. MARINETTI

L'IMPROVVISATA

Un'anticamera. In fondo, due porte: una all'angolo sinistro, che dà sul corridoio, l'altra nel mezzo, che è quella della scala. - Nella parete di destra, si apre una finestra, appoggiato alla stessa parete, un gran divano. - Lungo la parete di sinistra, un attaccapanni e sedie. - In mezzo, una tavola. - L'anticamera è buia. - Entrano dalla porta della scala IL MARITO *e* SETTE AMICI, *tutti ubbriachi fradici. (frak o smoking) - Il* Marito *annaspa comicamente lungo i muri, cercando l'interruttore della luce elettrica. Due o tre altri ubbriachi lo imitano. Infine s'accende la lampada che pende dal soffitto al disopra della tavola.*

IL MARITO. — Zitti! (*Sta in ascolto*). Mia moglie dorme... La sua camera è molto lontana... Non ha sentito nulla... Che bella improvvisata!... Vado a svegliarla!

TUTTI GLI ALTRI. — No, no...

UNO. — Sì! Anzi... Buona idea!

UN ALTRO. — No! Per carità!... E' una signora così seria....

UN ALTRO. — Ma ha dello spirito...

IL MARITO. — Capirà subito. Vedrete. Berremo tutti insieme... E' la mia festa, oggi, ed è naturale che mia moglie partecipi alla nostra gioia...

UN ALTRO (*esce barcollando dalla porta che dà sul corridoio*). — Conosco la casa... Vado io a scovare una buona bottiglia! (*Lo si sente inciampare. Rumori di vetri rotti nella stanza attigua*).

LA MOGLIE (*voce lontana*). — Chi è?... Chi è?... (*Entra, discinta, in vestaglia. Tutti tacciono. L'ubbriaco che era andato a cercare la bottiglia la segue, comicamente confuso*).

UNO. — Buon giorno!

UN ALTRO. — Buona sera!

UN ALTRO. — Buona notte!

UN ALTRO. — Buon sonno!

UN ALTRO. — I miei ossequi!

UN ALTRO. — I miei omaggi!

UN ALTRO. — Mi permetta di baciarle la mano!

LA MOGLIE. — Grazie... Grazie.... (*seccata*). Non vi aspettavo... (*Al Marito, con rabbia*). Potevi avvertirmi.... (*Agli altri*). Scusatemi... In questa toilette...

ALCUNI. — Anzi! Anzi! Bellissima!

ALTRI. — Vi ammiriamo!

UNO. — Vi adoriamo!

(*Uno l'abbraccia*).

TUTTI. — Ohoh! Oooooh!... Ma che scandalo! Che maleducato!... Non si fa...

IL MARITO (*comicamente*). — Lo strangolerò! (*Lo afferra buffonescamente per la gola, lo spinge sul divano*).

TUTTI. — Sì! Sì! Bisogna strangolarlo! Ah! ah! ah! ah! ah! ah!

(*Tutti ridono sgangheratamente incitando il Marito*).

IL MARITO (*ridendo, ma facendo la voce grossa*). — Traditore Seduttore! Don Giovanni! Ah! ah! Hai paura che ti strozzi!

(*Tutti lo sospingono, si siedono su di lui, che sta chi-

no sull'altro ubbriaco. - Grandissima ilarità. - La Moglie s'aggira inquieta per la stanza. A uno a uno, gli ubbriachi si staccano dal divano, sul quale il Marito *continua a tenere l'altro soto di sè).*

Il Marito — Ouf! Ouff! Mi soffocate! (*Guarda, sollevandosi, l'amico che aveva sotto di sè e che non si muove più*) Su! Alzati! In piedi! Che sbornia!... Bisogna slacciargli il colletto!... Dio! E' morto!

Gli altri. — No! no! è impossibile! - Sì, è morto! - Che si fa? - Scappiamo? - No! Sì! - L'avevo detto! - Sono sciocchezze! - Siamo pazzi! - Lo sapevo, che finirebbe male!

(*Silenzio*).

Uno. — Bisogna portarlo fuori.

Un altro. — Sì, sì... (*guardando dalla finestra*) Non c'è nessuno. La via è deserta.

Due (*escono dalla porta della scala, portando il cadavere*).

La Moglie (*piange, sul divano*). (*Gli altri guardano dalla finestra*).

Uno. — A quest'ora passano di solito i lattivendoli...

Un altro (*guardando l'orologio*). — Oggi sono in ritardo.

Un altro. — Eccoli.

Un altro. — Chi?

Un altro. — Sono loro... Lo portano in mezzo alla strada!

Uno. — Che bell'idea! Lo depongono sul binario del tram... Ecco... Ecco...

(*Tutti s'accalcano alla finestra, mentre si ode il rumore di un veicolo che s'avvicina*).

Uno. — Non è il tram... Un carro...

Un altro. — E' un carro funebre, vuoto...

Un altro. — Benissimo!

Un altro. — Gli passa sopra!

Un altro. — L'ha schiacciato! Che sobbalzo!

Un altro. — Il carro si ferma... Il cocchiere scende... Lo mettono sul carro...

Un altro. — Com'è bene organizzato il servizio funebre!...

F. T. MARINETTI

CURA DI LUCE

Il Dottore (*a volontà*). — Ecco la camera di alta luce. Cura efficacissima. Il vostro corpo erotico guarirà presto. (*esce*)

Il corpo Erotico di Volonta' (*steso sul letto*). — Inondazione! Si salvi chi può! Soccorso! Affogo! Muoio di freddo!...

Volonta'. — Taci! Ah! finalmente sto meglio! Sono 6 anni che cammino incollato fianco a fianco con quest'animale! Mi conduce dove vuole. Mi tiene inchiodato sopra un odore in mezzo alla strada come un porco che non teme le automobili... Il mio corpo erotico è finalmente disteso orizzontale. Con lui, era impossibile correre contro vento. Bisognava rallentare il passo, poichè opponeva una troppa grande superficie al vento.

Il corpo Erotico. — Inondazione! Freddo! Gelo!...

Volonta'. — Macché inondazione! Taci! Finirai collo svegliare tutta la casa, coi tuoi singhiozzi!... Era veramente faticoso... Io inclinato in avanti... Lui semivoltato all'indietro... Ho approfittato d'una sonnolenza, mentre attraversavamo una strada rumorosa, fra cinque tram che s'incrociavano con 20 globi elettrici. Con una scrollata di spalle, mi sono staccato... Taci!... Non ho più pietà di te... (*Rumore di folla alla porta*). Chi è?

Voci di donne. — Siamo noi!

Volonta'. — Chi, noi?

Voci di donne. — Aprite! Assassino! State commettendo un delitto!... Abbiamo udito dei singhiozzi spaventosi nel chiaro di luna!

Volonta'. — Macchè singhiozzi e che luna!... (*Va ad aprire. Entrano rumorosamente 6 donne bellissime, in camicia*). Quante donne! Perchè avete abbandonati i vostri letti coniugali? Dove sono i vostri mariti, i vostri amanti?

Una donna. — Continuano a dormire pesantemente, perchè noi li abbiamo dondolati come bambini in culla...

Un'altra donna. — Io ho sbattuto il mio, come si sbatte l'insalata per asciugarla... Dorme più di prima...

Le 6 donne (*Si avvicinano al Corpo erotico*). — Come sei bello! Come sei bello!... Come sei bello!... (*Il Corpo cessa di piangere, si erge con elastica eleganza sul letto*).

Una donna. — Vieni con noi nel chiaro di luna!

Il Corpo erotico. — Dov'è il mio colpo volitivo?... Non posso camminare senza di lui!

Volonta' (*seduto a uno scrittoio, parla a una lampadina elettrica*). — Pirupum pirupun pirupu.

Lampadina elettrica. — Mamama mama ma ma grirooo grirooo grirooo grirooo...

Volonta'. — Ho capito! (*Spegne tutte le lampadine elettriche. Penombra bagnata di luce lunare che entra dalla finestra*).

Le 6 donne. — Ah! si respira! (*Parlando al Corpo erotico*). Vieni. Ti portiamo noi. (*Escono, portando come un morto il Corpo erotico, nella luce lunare*).

Volonta'. (*Si avanza nella sala quasi oscura. Gli splendono sul petto, in forma di rosa, tutte le lampadine elettriche accese*).

F. T. MARINETTI

IL CONTRATTO

Camera da letto. - Penombra. - S'intravede un letto bianco, sul quale agonizza il signor Paolo Dami.

L'AMICO (*entra e si rivolge alla cameriera*). — Paolo è moribondo... Non c'è speranza?

LA CAMERIERA. — Un barlume di speranza. Il proiettile ha attraversato il polmone.

L'AMICO. — Ma ditemi... Proprio per lei, s'è ucciso?

LA CAMERIERA. — Eh, no. Il signor Paolo si è ucciso per l'appartamento. Le spiegherò l'enigma. Ultimamente, egli pregò il padrone di casa d'aprirgli una finestra sulla strada. Per il gran corteo, sa... Quel cretino rifiutò. Tre giorni fa, il signor Paolo seppe per combinazione che il padrone di casa era in trattative con un nuovo inquilino. L'idea di perdere questo appartamento l'ha fatto impazzire dal dolore, e s'è tirata una revolverata!

PAOLO DAMI (*parlando in sogno*). — Al fuoco! Al fuoco! L'appartamento brucia! Chiamate i pompieri! (*Si assopisce*).

(*Entra il Medico, e, subito dopo, una Signora bionda, nerovestita, elegantissima, che s'avvicina al letto del morente, rivolta verso gli spettatori*).

L'AMICO (*al Medico*). — Non c'è proprio più nulla da fare?

IL MEDICO (*solennemente*). — Nulla! Vede... Il caso è gravissimo... Quando un signore entra in un appartamento il caso è grave, ma c'è sempre speranza di guarigione... Quando invece è l'appartamento che entra nel signore, il caso è veramente disperato!

(*In questo momento la Signora nerovestita passa dall'altra parte del letto, voltando le spalle agli spettatori. Sulla sua schiena si vede un cartello: SI AFFITTA.*

F. T. MARINETTI

LOTTA DI FONDALI

FONDALE ROSSO.

Scalpiccio interno. Urli di folla rivoltosa all'assalto.

Un minuto di silenzio.

Entra LO SPREZZANTE. Parla incomprensibilmente. Critica il fondale, gesticolando. Esce.

Entra IL PREPOTENTE. Con gesti e parole incomprensibili, ma più violenti, critica il fondale. Esce.

Entra IL DELICATO. Fa gesti confusi di orrore. Esce.

Entra IL PERSUADENTE. Fa gesti diplomatici che accompagnano il cambiamento del fondale.

FONDALE BLU MORBIDO.

Quattro mandolini su una nota dolce, interna.
Un minuto di silenzio.
Bisbiglio e risate represse, all'interno.
Una scala sul flauto, all'interno.
Una voce di donna amorosa, all'interno.
Un singhiozzo lacerantissimo, all'interno.
Tre colpi di grancassa invisibile.
La scena si spegne.
Nel buio, un forte russare d'uomo.

F. T. MARINETTI

LA GRANDE CURA

SINTESI TATTILE

Fondale rosso.

Buio completo sulla scena e nella sala. Un rumorevocio di rissa violenta viene dal fondo della scena.

UNA VOCE. — No! No! Non voglio! Non voglio entrare! (*implorando*) Per carità! Lasciatemi!

ALTRE VOCI FEROCI — Devi! Devi entrare! Ti faremo entrare per forza!

ALTRA VOCE (*acutissima*). — Ti fa-re-mo entrare, a schiaffi, calci! Sì! a calci!... Prendi!.... (*massimo rumore-vocio*).

IL SENSIBILE (*precipitando in scena*). — Che pugni! Il primo, sulla nuca, era quadrato! (*con voce lamentevole e voluttuosa*) Ne sento l'impronta nel cervello, che mi balla come un cornetto di dadi!... E quei tre calci? Il secondo mi ha spaccato l'osso sacro!...

(*Un proiettore potente investe a destra una parete

obliqua irta di lame che scintillano sinistramente).

Diooo! (*indietreggia terrorizzato, si volge istintivamente a sinistra, poichè il proiettore investe ora l'altro lato della scena, dove una meravigliosa donna seminuda gli tende le braccia, ritta davanti ad una parete, pure obliqua, di velluto carnicino imbottito, morbidissimo*) Diooo! Sono forse ebro?... No! poichè non ho bevuto! Forse sono ubbriaco d'insulti ricevuti? Certo, non mi reggo sulle gambe!... Sono molli, molli, le mie gambe! Non ho più che le mani! Oscillo! Mi sembra di essere a bordo, sull'Atlantico in tempesta... o in treno, a 200 chilometri all'ora..., oppure preso alla schiena dai cuscini d' un' automobile pazza, su strada rotta!

UNA VOCE IN UN MEGAFONO (*dal fondo*). — Decidersi!... Decidersi!

IL SENSIBILE. — Decidersi?... Come?... Come? Subito? Non posso!... Un minuto, per carità!

UNA SECONDA VOCE DIETRO LA PARETE (*urla col megafono*). — De-ci-der-si!...

IL SENSIBILE (*oscillando verso la destra, verso la sinistra e verso il fondo, sulle gambe elastiche, come un ubbriaco ritmico, o come un pendolo a rovescio*). — Che paura! Che paura! Quella donna è divina, ma è troppo dolce la sua carne! Certo morrò nel toccarla!.... No! no! La sua mollezza mi strugge! Bisogna pur scegliere! Se rifiuto la donna, finisco sulle lame feroci!... (*poi, come per un'ispirazione, guarda la ribalta, dove lentamente appare una scaletta che si abbassa verso il pubblico. La prima fila delle poltrone è occupata da signore molto belle, scollate abbondantemente. Egli le guarda, le fiuta, quasi le sfiora con le mani, lentissimamente. Ha un sussulto, poi indietreggia sempre più presto, risalendo la scaletta. In quel momento una musica soave scaturisce dalla parete di velluto carnicino, investita dal proiettore, l'altra parete rimane buia. Il Sensibile si slancia fra le braccia della donna. Appena le due bocche sono unite, caccia un urlo lacerantissimo*) Ah! Ah! Ah! (*poi si stacca dalla donna, e si getta sulle lame*) Preferisco! (*le abbraccia, emettendo un lungo spasimoso sospiro di delizia*) Ah! Aaaah!... Meglio una morte in due minuti che un'agonia di tre anni!

F. T. MARINETTI

IL QUARTETTO TATTILE

SINTESI TATTILE

Fondale grigio.

IL VESTITO DI NERO, accuratissimo (antiquario o bibliofilo), è sprofondato in una poltrona che tende a nascondersi con lui sotto il tavolo carico di porcellane antiche, di libri di lusso e di carte sporgenti a destra e a sinistra.

Passano DUE STUDENTI, veloci. Urtano il tavolo senza far cadere nulla.

IL VESTITO DI NERO si alza di scatto, tremando, verifica il tavolo, con le braccia tese a difendere i suoi tesori.

Suona il mezzogiorno.

IL VESTITO DI NERO estrae dal cassetto centrale un cartoccio; lo apre, e vi mangia paurosamente e pudicamente dei miseri frutti. Poi estrae dal cartoccio le bucce, si alza, origlia alla porta dei due studenti, sicuro di non esser visto, dispone a terra, intorno al tavolo, le bucce.

I DUE STUDENTI ripassano veloci parlando confusamente con gesti concitati. Urtano libri e carte sporgenti, che cadono. Ma scivolano e cadono anch'essi. Irritati, comprendono, raccolgono le bucce, e con calma costringono l'uomo a mangiarsi le bucce.

Entra UNA DONNA bella, seminuda; ride, guardando con passione i libri di lusso. Ne sfoglia uno. Fa capire quello che preferisce.

IL VESTITO DI NERO tocca la carta ricca del libro desiderato, lo prende, se lo stringe al cuore. Poi, timidamente, sfiora con la destra il braccio nudo della donna. Smorfia di sensualità.

LA DONNA abbandona un po' il braccio, poi lo ritrae.

LO STUDENTE CHE LE E' VICINO le dà un bacio violento.

IL VESTITO DI NERO si volta di scatto allo schioccare del bacio. Lo STUDENTE CHE LE E' VICINO dall'altra parte ne approfitta per dargli un pugno forte nel fianco.

IL VESTITO DI NERO si volta, gridando per il dolore. Nuovo bacio schioccante. Palpeggio di carta. Palpeggio di braccio. Nuovo bacio. Nuovo pugno. Il quartetto tattile e sportivo continua, a volontà.

F. T. MARINETTI.

INDECISIONE

SINTESI TATTILE

Fondale Grigio.

IL VESTITO DI BIANCO, ritto, immobile.

Da destra, UN SERVO entra e depone su di un tavolino un fornello a spirito, acceso. (*suono di tromba interno*) Da sinistra, UN SERVO entra e depone su di un altro tavolino una scodella piena d'acqua. (*suono di flauto interno*).

IL VESTITO DI BIANCO si muove prima verso il fuoco del fornello, poi indeciso, va verso la scodella. Rimane nel centro, immobile, dubbioso. Un minuto (*un* SI *tremolato di pianoforte*). Estrae da una tasca un topo morto. Movimento di schifo. Butta via il topo. Estrae da un'altra tasca un'anguilla. Sembra finalmente deciso a far cuocere l'anguilla nella scodella piena di acqua. Ma si accorge di avere le mani viscide. Si butta l'anguilla sulla spalla, e si lava le mani nella scodella. Gesto di dispetto. Cenno verso le quinte. Entra UN SERVO, che prende la scodella ed esce, e poi rientra portando un'altra scodella con acqua pulita.

IL VESTITO DI BIANCO, soddisfatto, spegne il fornello. Si cerca nelle tasche i fiammiferi. Non li trova. Trova invece, in fondo in fondo, una mascella di scheletro. La estrae, e la mostra al pubblico, con uno sguardo ingenuo.

F. T. MARINETTI.

PASSATISMO

ATTO PRIMO

UN VECCHIO *ed* UNA VECCHIA *stanno seduti ad un tavolo l'uno di fronte all'altra. Vicino a loro, un calendario.*

VECCHIO — Come state?

VECCHIA — Mi contento. E voi, come state?

VECCHIO — Mi contento. (*Pausa*) Che bella giornata sarà domani! (*Pausa*) Leviamo anche oggi il solito foglietto: 10 gennaio 1860. (*Pausa*) Avete digerito bene?

VECCHIA — Mi contento.

VECCHIO — Avete vinta la vostra dispepsia?

VECCHIA — Ho mangiato assai bene e ho digerito bene. Come sono contenta!

VECCHIO — Come sono contento! (*Buio*).

ATTO SECONDO

Stessa scena. Stessa disposizione

VECCHIO — Come state?

VECCHIA — Mi contento. E voi, come state?

VECCHIO — Mi contento. (*Pausa*) Che bella giornata sarà domani! (*Pausa*) Leviamo anche oggi il solito foglietto: 10 gennaio 1880. (*Pausa*) Avete digerito bene?

VECCHIA — Mi contento.

VECCHIO — Avete vinta la vostra dispepsia?

VECCHIA — Ho mangiato assai bene e ho digerito bene. Come sono contenta!

VECCHIO — Come sono contento!

Buio.

ATTO TERZO

Stessa scena. Stessa disposizione.

VECCHIO — Come state?

VECCHIA — Mi contento. E voi, come state?

VECCHIO — Mi contento. (*Pausa*) Che bella giornata sarà domani! (*Pausa*) Leviamo anche oggi il solito foglietto: 10 gennaio 1910.

VECCHIA — Oh Dio! che trafitta al cuore! muoio... (*Si arrovescia e resta immobile*).

VECCHIO — Oh Dio! che trafitta al cuore! muoio... (*Si arrovescia e resta immobile*).

SETTIMELLI.

LA SCIENZA E L'IGNOTO

Camera con letto. Il gran professore sta lavandosi e pettinandosi. Entra un altro professorone con barba equivalente.

1° SAGGIO — Oh, buon giorno!... siete sollecito, stamani...

2° SAGGIO (*con aria annoiata e abbattuta*) — Già, ho bisogno di parlarvi subito... e allora!...

1° SAGGIO (*infilandosi la giacca, dopo essersi messo il colletto*) — Ditemi! ditemi... sono a vostra disposizione...

2° SAGGIO — Sono andato a letto ieri sera tutto trionfante, pieno del più schietto ottimismo... eh, sì! la vostra meravigliosa scoperta sulle nuove onde magnetiche, mi aveva fatto sperar tanto... ma stamani! ah! non so neppure riconoscermi... ho tutta la psicologia del suicida...

1° SAGGIO — Ma perchè, di grazia?

2° SAGGIO — Eh! amico mio... perchè l'Ignoto, lo stesso concetto dell'Ignoto è sufficiente a scombussolare qualsiasi nostra teoria di conquista... Siamo gli schiavi dell'Ignoto, noi scienziati... spieghiamo un fenomeno il quale per essere spiegato ha bisogno di mille verità non spiegate e se ci accingiamo a spiegarle... mille altre premesse non risolte ci balzano davanti... non c'è scienza, non c'è sicurezza finchè esiste l'Ignoto... basta ammettere la sua esistenza per non credere più nella scienza... e l'Ignoto esiste...

1° SAGGIO — Ah! che pessimismo ingiustificato! che pazzia! che pazzia! Ma la scienza è tutto, la logica è tutto! L'uomo si è impadronito per esse della terra, e del mare, e del cielo! Sì, anche del cielo! Per esse ha spiegato e analizzato l'organismo del suo corpo, per esse ha trasformato questo vecchio universo ed ha letto le leggi che lo incatenano. Si calcolano anche i minuti secondi nella data di un incontro fra cometa e cometa... si guariscono gli uomini più ammalati... si moltiplica la velocità del nostro pensiero e delle nostre gambe, si naviga nelle profondità degli oceani e si forano le montagne più compatte!... La scienza è tutto! sa tutto! fa tutto! farà tutto! spiegherà tutto!

2° SAGGIO — Anch'io credevo: oggi non posso che dire: tutto questo andrà finchè andrà! il sole si alzerà finchè si alzerà... i treni correranno finchè correranno.. Non si ha, esistendo l'Ignoto, esistendo nell'astratto tutte le possibilità, la sicurezza di queste leggi, di questi ordini fenomenici!

1° SAGGIO — No! Voi sognate! Voi vaneggiate! Tutto si spiega e tutto si spiegherà, l'Ignoto non esiste!

2° SAGGIO (*al colmo della rabbia, levandosi il cappello e lasciando scorgere infisso sulla sua testa calva un prepotente sigaro «virginia»*) — Ah! sì? e spiegatemi allora la nascita di questo sigaro dal mio cranio calvo!... qui è spuntato e cresciuto mentre dormivo; è stata la grata sorpresa di stamani... avanti! spiegatemi!... avanti!

1° SAGGIO (*sbalordito, affannando*). — Eh? Eh?... un sigaro?...

2° SAGGIO (*al colmo dell'avvilimento*) — Sì! Sì!... e precisamente un «virginia»!

1° SAGGIO (*esterrefatto, senza fiato*) — Come?... Come?...

2° SAGGIO (*tentenna la testa come per dire «Purtroppo!»*).

SETTIMELLI.

DISSONANZA

Ambiente trecentesco. Costumi trecenteschi. Calze, velluti, parrucche bionde. Sono in scena La Dama e Il Paggio. La Dama, seduta, ascolta il Paggio che le parla con passione, adagiato ai suoi piedi.

IL PAGGIO

Amore, amore, finalmente in questa
notte d'argento profumata e mistica
posso narrarti tutte le mie pene;
amore, amore, finalmente il sogno
soffuso in questa chiara ombra notturna
strappa al mio cuore la parola che
il labbro mai non oserebbe dire,
timido innanzi al tuo pallor di cera;
ah! finalmente! ed il mio cuor d'acciaio
si spezza come fosse un melagrano,
ah! finalmente! ed il mio orgoglio tutto
si accovaccia ai tuoi piedi dominato.

LA DAMA

Ricevo con lo spirito tremante
il dono che mi fai con mani pure;
anch'io sento in quest'aria di vertigine
mille musiche aprirsi nel mio sangue
anch'io sento nel cuor corrermi un gelo,
che lo divide come un frutto dolce,
e le mie dita gelide esitando
tremano come fossero farfalle
sovra il tuo capo di biondezza ardente.

Il Paggio

Ah! si potesse dall'onnipotente
Destino avere in dono questo istante
per serbarlo nel fondo nostro cuore
sì da poterlo poi sempre godere
quando ce ne prendesse la vaghezza;
io non voglio che muoia e sia finito,
io non voglio che fugga e si distrugga
nell'oceano foschissimo del tempo,
io non voglio che vada...

(*A questo punto Un Signore, vestito modernissimamente — soprabito, colletto, tuba — entra da destra a passo rapido, si accosta al Paggio, e gli batte con una mano sulla spalla, chiedendo*):

Scusi, per favore, avrebbe un cerino?

Il Paggio

(*Si volge verso il Signore, poi, con naturalezza, si cerca addosso, nelle tasche e dice*):

No, mi dispiace...

Il Signore

Niente... le pare...?... grazie lo stesso. (*Esce da sinistra, rapido ed elegante*).

Il Paggio

(*Si volge di nuovo verso la Dama e riattacca più lirico e più appassionato*):

Amore, amore, troverem la forza
di eternare il momento indistruttibile.
Compiremo il miracolo fecondo!

SETTIMELLI.

FILO ELETTRICO

ATTO I.

Studio di redazione - Marco Nievo sta dettando al suo segretario.

Nievo — Gli attacchi di Giovanni Spina alla mia opera politica sono evidentemente ispirati da una inimicizia personale. Io nego a Giovanni Spina una qualunque probità, egli agisce in completa malafede. Il suo girellismo sarà ben presto confermato da una più grande capriola, da un più grande tradimento.

Rossi (*entrando trafelato, sventolando un giornale*) — Hai veduto? Hai veduto? Che ti dicevo?

Nievo — Ma che cosa?

Rossi — Non hai ancora letto?...

Nievo — No!...

Rossi — Sei completamente battuto...

Nievo (*leggendo*) — Perdio!...

Rossi — Documenti, cifre, testimonianze! tutte le tue accuse cadono nel vuoto!... Credimi!... Non hai capito un bel niente di Giovanni Spina... tu, di solito così forte polemista, questa volta non hai saputo che infilare una gaffe dietro l'altra... ti sfugge e ti controbatte... Non hai capito l'avversario insomma....

Nievo — Perdio! Anche la testimonianza di Ferrari...

Rossi — Anche quella!...

(*Servo entra, porta un biglietto - Nievo fa cenno, dopo aver letto, di fare entrare*).

Nievo (*a Massimo*) — Scusa Massimo, c'è una signora che vuol vedermi... Ne riparleremo... intanto ci rifletterò...

Rossi — Come perdi il tuo tempo! Già, quando vedi una donna sei fritto!...

Nievo — E tu finiscila, rompiscatole! (*Segretario esce*). (*Entra la signora Valledoro*).

Nievo (*inchinandosi*) — Signora!...

Valledoro — Vi stupirete molto quando saprete chi sono...

Nievo — Perchè?

Valledoro — Guardatemi! Non vedete come gli somiglio?...

Nievo (*guardando*) — Non saprei...

Valledoro — Scusatemi, datemi quel cappello.

Nievo (*glielo porge*).

Valledoro (*se lo pone in testa con precisione, imitando qualcuno, prende una dura espressione*) — Nemmeno ora?

Nievo — E' sorprendente: Giovanni Spina!

Valledoro — Precisamente; il vostro avversario mortale... Io sono figlia di un suo fratello... ma sono il suo ritratto fisico e morale...

Nievo (*confuso*) — Ma io...

Valledoro — Non allarmatevi: è semplicissimo. Vi amo. L'amore non è forse un odio, e viceversa? Voi siete l'uomo che più mi è lontano, e allora vi desidero... vi desidero... Pensate come è bello per me! Voi mi odiate in mio zio e spero che mi amerete in me. Sarà la più strana e più intensa passione. Mediante questo sdoppiamento io posso essere amata dal mio mortale nemico...

Nievo — E come siete bella!...

Valledoro — Dite! Dite la verità! Tutto l'odio che avete accumulato contro Giovanni Spina non lo sentite convertire in passione per Gemma Valledoro? Dite? Dite che mi detestate e mi adorate nello stesso tempo...

Nievo (*affascinato*) — Sì... sì!... è strano! Mi sento preso completamente, fulmineamente, e mi pare di avervi amato a lungo a lungo...

(*Le bocche dei due si avvicinano e si saldano in un bacio intensissimo*).

ATTO II.

Studio di Giovanni Spina - Il banchiere Rami sta per andarsene, trattenuto da Giovanni Spina che parla concitatamente.

SPINA — Non è possibile che voi mi abbandoniate così.

RAMI — Ma io non vi abbandono!... La mia legge è la legge amministrativa della mia Banca... Non sono più in grado di sovvenzionare il vostro giornale, e vi avverto...

SPINA — Però questa vostra constatazione... amministrativa coincide con la mia sconfitta politica... Finchè ero io a vincere su Marco Nievo... oh allora la vostra Banca poteva aiutarmi all'infinito...

RAMI — Queste sono insinuazioni...

SPINA — No! Sono verità... Io non faccio che difendermi. Del resto potreste pentirvi di ciò che fate!...

RAMI — Delle minaccie? Avete un bel modo di trattare gli amici! Ecco i frutti del mio aiuto datovi largamente... generosamente... Ma da che vi difendete! Tutt'al più cesso di aiutarvi...

SPINA — Sì! sì! Mi difendo! Sappiate che ha il suo dovere anche chi aiuta!... Sappiate che non si lascia di colpo chi ha fidato sopra un aiuto che gli è stato garantito!... Perfino un mecenate ha i suoi precisi doveri verso il protetto... E questo non è nemmeno un caso simile: se voi mi avete dato del denaro, io vi ho dato il mio ingegno, la mia forza, la mia fede...

RAMI — Vi giuro che non posso, che non dipende dalla mia volontà... (*esce*).

SPINA — Che il diavolo ti porti, vecchio vampiro!... (*Suona il campanello - Entra il segretario*). Hai telefonato a mia nipote?

SEGRETARIO — Sì, è venuta subito, è di là...

SPINA — Falla entrare.

(*Dopo un istante entra Gemma Valledoro titubante*).

SPINA (*ponendosi davanti severissimo*) — Sei contenta? Sono completamente rovinato!...

GEMMA — Ma io...

SPINA — Dal giorno in cui tu sei diventata l'amante di Marco Nievo, le parti si sono nettamente invertite. Lui trionfa, io sono a terra. Dal giorno in cui tu sei la sua amante, egli intuisce, previene il mio pensiero. La polemica mi trova indifeso, la mia azione politica mi tronca le gambe... E' così chiaro l'atto d'accusa... E' così matematica la tua colpevolezza... i fatti parlano con una precisione così attanagliante che non c'è bisogno di commentarli... Tu hai frugato fra le mie carte, hai rubato i miei appunti, mi hai dato nelle sue mani... traditrice volgare... Spiona da fucilazione... tu.. tu Gemma! tu che io ho adorato come una figlia, più che una figlia... tu che sei quasi me stesso, reso bello e spirituale dalla tua femminilità... tu che ho esaltato come la mia anima più vera e più grande!... Mi fai ribrezzo!..

GEMMA — No! No! Credimi! Io sono innocente! Posso giurartelo sui miei poveri morti, sulle loro anime che vivono sempre vicino a me, io non ti ho tradito! Non ti ho derubato... e mai e poi mai ho visto i tuoi appunti... ho sventato le tue intenzioni.

SPINA — Giura allora...

GEMMA — Sì giuro sull'anima di mia madre, sull'anima di mio padre, che io non ho dato nessun consiglio a Marco Nievo! Mai!

SPINA — Hai giurato! (*la prende per i polsi*). Sì, lo sento, lo sento che sei sincera! (*decidendosi*) Ah! ma allora è peggio! è molto peggio!... E' stato il tuo contatto che gli ha dato le chiavi della mia anima! Da allora egli ha incominciato a capirmi e sa come sconfiggermi! Ah! molto peggio, perchè se si fosse trattato di un tradimento sarebbe stato un episodio che avrei potuto evitare... invece, così, finchè tu sarai sua, egli continuerà a indovinarmi, a conoscermi, a provocarmi... E' necessario che la tresca finisca! e subito... subito...

GEMMA — Impossibile zio! impossibile! chiedimi tutto quello che vuoi ma non questo!... io lo amo, sono pazza di lui... è la mia vita stessa...

SPINA (*afferrandole i polsi*) — No, lo lascierai!... tu sai che è il mio nemico mortale... Non c'è posto per tutti e due nel nostro paese... La mia fortuna è la sua disgrazia, e viceversa... Non è possibile nè una tregua nè una riconciliazione!... tu devi lasciarlo... te lo impongo...

GEMMA — Mai! Mai!...

SPINA (*stringendola sempre più dappresso*) — Te lo impongo! te lo impongo!...

GEMMA — Mai...

SPINA — Giura che lo lascierai o ti ammazzo! (*L'afferra alla gola*) Tu sei il filo elettrico che gli comunica il mio pensiero ed io lo spezzo...

GEMMA — Maaai...

(*Spina stringe fino a strangolarla - La donna cade riversa e l'uomo fugge*).

SETTIMELLI.

INTERSECAZIONE DI AMBIENTI E DI EPOCHE

La scena rappresenta due ambienti. Uno stile Rinascimento fiorentino, l'altro stile modernissimo.

Nell'ambiente moderno. Seduto dinnanzi ad una scrivania il banchiere Ruve. Egli è rigido in una posizione d'attesa. Entrano fragorosamente vociando Uguccione degli Aldobrandini seguito dai figli Cecco e Gianni e dal servo Cornacchia. Sono armati. Un po' malconci. Si vede che hanno sostenuta una mischia di recente. E' notte.

UGUCCIONE (*entrando*)

Da bere!

GIANNI

Si vuol bere!

CECCO

Calandrino!

UGUCCIONE

Io scommetto che dorme come un ghiro!

GIANNI

Da bere per le bòtte che s'è dato!

CORNACCHIA

Ora vo su, lo butto giù dal letto! (*esce*).

UGUCCIONE

Povero Giulianello, gli ho tirato
un colpo così fiero nella testa
ch'è caduto più bianco della neve!

GIANNI

Leviamoci quest'armi, quanto sono
leggere, prima della giostra pesano, poi...

(*Buttano le armi e poi si irrigidiscono. Allora immediatamente... Il banchiere Ruve si anima e incomincia a scrivere. Entra un servo*).

SERVO

Il Comm. Grassi.

(*Entra Grassi*).

RUVE (*si alza e saluta Grassi*).

Accomodatevi.

GRASSI

Grazie... (*ansioso*) Dunque?

RUVE

Caro commendatore, scusatemi ma ogni rinnovo è impossibile... Bisognerà che mi paghiate intiera la cambiale...

GRASSI

Ma allora sono rovinato!... E' il fallimento! il fallimento!... (*in tono commovente*) Ma che vi ho fatto dunque? Voi potreste benissimo rinnovare...

RUVE

Vi giuro che non posso...

GRASSI (*di scatto*)

Quando è così me ne vado... ho pure la mia dignità... la vedremo! (*esce*).

(*Uscito Grassi, Ruve si irrigidisce. Arriva Cornacchia col vino*).

CORNACCHIA

Padroni, eccovi serviti! Io stesso
vi porto il vino, quella bestia dorme!
E so che certe gole non aspettano!

UGUCCIONE (*brindando*)

Bevo, figliuoli miei, alla frittata
che s'è fatta di tutti i Soderini!
E son sicuro che questa lezione
a tutti servirà se per un caso
c'è in Fiorenza chi ignora come tirano
gli uomini della casa Aldobrandini!

CORNACCHIA

Viva Uguccione Aldobrandini!

TUTTI

Viva!

UGUCCIONE (*cambiando tono*)

O Cornacchia, mi dici dove s'è
ficcato Anselmo? E' forse a studiare,
o se n'è andato a letto all'istess'ora
delle donne! Ah! cari miei ragazzi
quell'Anselmuccio è il nostro disonore!
Poesia! Musica! Sogni! Buggerate!
Ci vuol muscoli e cuore! Mano pronta
e ceffo che non piega e che non cede...
(*a Cecco*)
Vai su da lui e digli che suo padre
lo vuol subito qui...

CORNACCHIA

Devo andar io?

UGUCCIONE

No, Cornacchia! lo sai com'è testone
il pallido Anselmuccio Aldobrandini!
(Cecco va, gli altri seggono e incominciano a bere)
(Si ode gli accordi di mandole).

UGUCCIONE

Mi pare di sentir qualche strambotto
al suono di mandola! Và a vedere!
(Cornacchia va al finestrone di fondo).

CORNACCHIA

E' una brigata con due suonatori.

UGUCCIONE

Passa di qui?

CORNACCHIA

Non pare! Sta lontana!

UGUCCIONE

Ora cantano? Zitti!
L'è per noi!

IL CANTO

Uguccione Aldobrandini,
chiudi bene tua mogliera
sono ladri i fiorentini
dei bei fior di primavera
aulentissimi la sera.
Quel ch'à esser convien sia
chi ha da esser becco sia
non si tagliano le corna
è una pianta che ritorna.
Chi ha da esser becco sia!

UGUCCIONE

Guarda Cornacchia aguzza le pupille!
Cerca di riconoscere i messeri!

CORNACCHIA

Stanno alla larga! Voltano! Han paura!
(Tutti si irrigidiscono. Nell'ambiente moderno entra un servo con un telegramma).
RUVE *(lo apre e batte i pugni sulla tavola).*
Che canaglia!
(Passeggia su e giù poi s'irrigidisce).
(Rientra Cecco).

UGUCCIONE

E Anselmuccio?

CECCO

Stava poetando!

UGUCCIONE

E non viene?

GIANNI

Sì, ma vi chiede licenza
di finire una sua dolce canzone!

UGUCCIONE

Stasera gliela dico chiara e netta
o la smette di fare il menestrello
o lo caccio di casa... Anzi voialtri
andatevene pure... Risposate
deve avere un segreto il poetino
e con me solo si confesserà.

CECCO

Buon sonno, babbo.

GIANNI

Un sonno di vittoria!

UGUCCIONE

Buon sonno! Riposate, miei ragazzi
e domattina ci divertiremo.
(Escono i figli)
Cornacchia, vai a dire ad Anselmuccio
che venga qui, l'aspetto, non mi faccia
arrabbiare di più.

CORNACCHIA

La buona notte!

(Nell'altro ambiente Ruve va al telefono e chiama)

RUVE

Pronto?... Pronto? 5-27... Ah! sei tu! Si... sì... bene... grazie... Ti avverto di essere irremovibile con Grassi... Lo faccio saltare... è l'ora di finirla con questo nostro concorrente... Ci siamo intesi... tu sei l'unico che possa salvarlo... Ecco, benissimo!... fallimento!.... fallimento!...

(Ruve s'irrigidisce. Dopo un poco entra Anselmuccio Aldobrandini, alto, magro, elegante, pallidissimo si avvicina al padre un po' trasognato).

UGUCCIONE

Anselmuccio, lo sai, che abbiamo avuto
una rissa con Giulio Soderini?

ANSELMUCCIO

Sì, padre, e mi compiaccio che nessuno
di voialtri ferito sia rimasto...

UGUCCIONE

Come lo dici male e a denti stretti!
gli Aldobrandini sono tutti forti
e coraggiosi e maestri nell'armi!
Mi dà noia vederti così gramo!

ANSELMUCCIO

Padre! E' lo stesso che vogliate rendere
come l'aquila il piccolo usignolo
che vogliate sedurre ad una selva
piena di tronchi e serpi e belve il colto
giardino della villa! Non potrete!

UGUCCIONE

Se un uomo s'attentasse di chiamarmi
usignolo o giardino coltivato
con un ceffone dato a mano aperta
lo butterei per terra e tu, per Dio!
ti rendi così buffo da te stesso!
Sì, figliol mio, mi so quello che dico
ti do tempo tre giorni, se spirato
l'ultimo giorno non verrai con meco
e i tuoi fratelli... ti caccio di casa.

(Irrigidiscono. Ruve suona per chiamare un servo)

SERVO *(appare)*

RUVE

Mandatemi di qua mio figlio...

(Dopo poco entra Guido, figlio di Ruve, elegantissimo, con aria spavalda).

RUVE *(arrabbiatissimo)*

Dunque, siamo alle solite! Debiti, debiti, debiti e un altro duello alle viste! Quando la finirai?

GUIDO

Ma sono stato provocato...

RUVE

Buffonate! Buffonate!...

GUIDO

Ma il mio onore!

RUVE

Ma che onore! Ragazzaccio! Si vive una volta sola e in mezzo ad ogni pericolo! Non è proprio il caso di rischiare la pelle per divertimento..

GUIDO

Ma io...

RUVE

Poche storie... Se non accomodi la vertenza ti diseredo e non ti darò più mai un soldo!...

GUIDO

Ma...

RUVE

Basta! Via!

SETTIMELLI

DIVORATORE DI DONNE

La scena è divisa in tre ambienti. Tre salotti che ospitano una donna. Nel primo, contando da sinistra, entra Sergio e abbraccia la donna che vi si trova. Passa poi nel secondo ed ha, con la seconda donna, un leggero alterco, a gesti, che si compone in un bacio. Passa quindi al terzo e s'inginocchia dinnanzi alla terza donna che gli accarezza, dispotica i capelli. Il velario si chiude. Una pausa brevissima. Il sipario si riapre, e Sergio passa da destra a sinistra attraverso i tre ambienti vuoti con gesti da padrone. Getta dalle tasche della giacca nuvoli di piccoli cuori di carta colorata. Il velario si riapre. Da sinistra entra una quarta donna. Va incontro a Sergio che entra da sinistra. Stanno per inciampare l'uno nell'altro).

SERGIO. — Ah! tu...

DIANA *(aspra)*. — No. Il ricordo di me stessa.

SERGIO *(con un leggero rimprovero nella voce)*. — Diana!

DIANA *(sempre più aspra)*. — Macchè Diana! Mi chiamo Giovanna! Anzi Margherita, Giuseppina, Bianca, Anita...

SERGIO *(seccato)*. — Alle solite!

DIANA. — No. Tutt'altro! Tu credi che io pianga di gelosia? Rido! Rido! *(scoppia in una risata)*

SERGIO. — Ma perchè?

DIANA. — Perchè credevo di avere una rivale, un essere da combattere, da odiare, forse da uccidere e invece... Giuseppina, Anita, Bianca, Margherita.... e ancora! ancora! Non una rivale, ma trenta ma quaranta! Chi ha potuto contare tutti i nomi che il celebre poliziotto Stefanio mi ha posto sott'occhio con tante tue lettere d'amore? Che fatica! Ma perchè non batti a macchina le tue circolari?

SERGIO *(con passione)*. — Perchè vi amo tutte! Perchè vi amo, ognuna separatamente, tipicamente e, quello che più conta, sinceramente. Se credi che io non soffra della mia esuberanza, tu ti inganni! Ma poi mi difendo da ogni rimorso! Se sono capace di amare molte donne insieme è segno che ho in me un oceano d'amore, se tutte sapete commuovermi è segno che ho in me una bontà più grande della solita bontà!...

DIANA *(disperata)*. — Basta! Basta! Tu mi hai perfino tolta la gioia del dolore! E' buffa la mia tragedia! te la immagini, tu, una vendetta! contro chi mi

tradisce? Ci vorrebbe una mitragliatrice e la mia non sarebbe una vendetta di gelosia ma una battaglia con morti e feriti!... (*ride con spasimo*)

SERGIO. — Ama, allora, un uomo comune! Una piccola statura, un buon marito che non vede più in là del proprio naso avvinazzato, ritirati con lui, prolifica per lui, contentati di lui! Ogni vetta ha le sue folgori!..

DIANA. — No' no! solo l'*unicità* è l'amore! tu dici di amare molte donne! In realtà non ami che te stesso! Ma io ho il mezzo di incidermi in un modo nuovo nel tuo cuore... Così!.. (*Trae un revolver dal manicotto e se lo punta alla tempia*).

SERGIO (*con uno scatto afferrandole il braccio*). — Ferma! (*poi scandendo, pacato, le parole*). Nella nota che ti ha dato il poliziotto Stefanio ne mancano due... quelle che si sono uccise per me... e precisamente col revolver. Ferma. Non ti distingueresti! (*Sergio lascia la stretta ma Diana abbandona il revolver che cade a terra con un colpo deciso*).

SETTIMELLI

PER COMPRENDERE IL PIANTO

SIGNORE VESTITO DI BIANCO (*abito estivo*).
SIGNORE VESTITO DI NERO (*abito da lutto, da donna*).
FONDALE: *Telaio quadrato, metà rosso, metà verde. I due personaggi parlano sempre molto seriamente.*
UOMO NERO. — Per comprendere il pianto...
UOMO BIANCO — Mispicchirtitotiti
UOMO NERO — 48.
UOMO BIANCO — Brancapatarsa.
UOMO NERO — 1215 ma mi...
UOMO BIANCO — Ullurbussssut.
UOMO NERO — 1 sembra che ridiate.
UOMO BIANCO — Sgnacarsanipir.
UOMO NERO — 111. 111. 022 vi proibisco di ridere.
UOMO BIANCO — Parplicurplotorplaplint.
UOMO NERO — 888 ma perdioissssimo! Non ridete! Avete capito?
UOMO BIANCO — Iiiiiirrrrrirririririri.
UOMO NERO — 12344 Basta! Finitela! Finitela di ridere.
UOMO BIANCO — Bisogna ridere.

GIACOMO BALLA.

IL CORPO CHE SALE

Una stanza qualunque del 2° piano di un grande casamento. - In fondo, una grande finestra aperta.

L'INQUILINO DEL 2° PIANO (*sta fumando, vicino alla finestra, seduto in una poltrona. Scatta di soprassalto, quando davanti alla finestra passa rapido, dal basso in su, un corpo allungato. Urlando, si precipita alla finestra, s'affaccia guarda in su. Intanto, si sente bussare alla porta. Corre ad aprire*). — Oh Dio! Aiuto!... Correte!... Avete visto?... Un corpo è salito su dalla strada...

INQUILINO DEL 3° PIANO (*entrando affannato*). — Anche voi avete visto??!!... Una specie di nuvola grigia è passata, sfiorando la mia finestra... Io abito al 3° piano..

INQUILINO DEL 1° PIANO (*sopraggiungendo*). — O sono impazzito, o qui c'è del soprannaturale!... Qualche cosa è passata davanti alla mia finestra del 1° piano... Un corpo solido, peloso, che saliva vertiginosamente!...

INQUILINO DEL 4° PIANO (*entrando terrificato e aggrappandosi ai mobili*). — Anch'io, anch'io, ho visto!... Ma mi è sembrato un corpo molle, come liquido!...

INQUILINO DEL 1° PIANO — Ma no!... Ma se era lungo e peloso!...

INQUILINO DEL 3° PIANO. — No! no! no!... Vi assicuro... Era evanescente come un gas...

INQUILINO DEL 2° PIANO. — La portinaia avrà visto... Chiamiamola.

GLI ALTRI (*in coro*). — Sì! Sì!... Chiamiamola!..... Portinaia!... Portinaaaaaiaaaa!...

(*Entra la Portinaia*).

TUTTI GLI INQUILINI (*con gran confusione*). — Avete visto?... Avete visto?... Cosa è salito dalla strada?

LA PORTINAIA (*calma, con un sorriso di compassione*). — Calmatevi! Calmatevi!... Niente di straordinario! E' la signorina del 5° piano che ogni giorno si succhia su l'amante collo sguardo... Già, dalla scala non passa, quel porcaccione!... Ci tengo, io, all'onore del casamento!

BOCCIONI

GENIO E COLTURA

Al centro una ricca tavola da toilette, con specchio, davanti alla quale Una Donna *elegantissima, già abbigliata per uscire, finisce di imbellettarsi. — A destra, il* Critico, *un essere ambiguo, nè sudicio nè pulito, nè vecchio nè giovane, neutrale, sta seduto a una tavola sovraccarica di volumi e di carte, su cui brilla un grosso tagliacarte, nè moderno nè antico. Egli volge le spalle alla toilette. — A sinistra, l'* Artista, *giovane elegante, che fruga in una grande cartella, stando seduto a terra su ricchi cuscini.*

L' Artista (*lasciando la cartella, e col capo fra le mani*) . — E' terribile! (*Pausa*) Bisogna uscirne! Rinnovarsi! (*Si alza, stracciando con mani convulse dei disegni estratti dalla cartella*) Liberazione! Queste forme vuote, logore, fanno schifo!... Distruggere!..... Distruggere!... Tutto è frammentario, meschino!... Oh! L' Arte!... Chi, chi mi aiuterà?! (*Si guarda intorno: continua a lacerare disegni con moti dolorosi e convulsi*).

(*La Donna, che gli è vicinissima, non lo sente. — Il Critico si volge seccato, ma non troppo, e si avvicina, tagliando un libro dalla copertina gialla*).

Il Critico (*mezzo interrogando la Donna, e mezzo parlando a sè stesso*). — Ma cos'ha quel pagliaccio, che si agita e urla a quel modo?...

La Donna (*senza guardare*). — Mah! E' un artista... Vuol rinnovarsi, e non ha un soldo!

Il Critico (*sbalordito*). — Strano!... Un artista!... Impossibile!... Da vent'anni, io studio profondamente questo meraviglioso fenomeno, ma non lo riconosco. (*Osservandolo con curiosità archeologica*) Quello è un pazzo! O un reclamista!... Vuol rinnovare?... Ma la creazione è una cosa serena. L'opera d'arte si fa naturalmente, nel silenzio, e nel raccoglimento, come l'usignuolo canta... Lo spirito in quanto spirito, dice Hegel...

La Donna (*incuriosita*). — E se sapete come si fa, perchè non glielo dite?... Poveraccio!... Fa pena...

Il Critico (*impettito*). — Sono secoli, che la critica dice all'artista come si fa un'opera d' arte... Poichè l'etica e l'estetica sono funzioni dello spirito...

La Donna — Ma voi, ne avete mai fatte?...

Il Critico (*interdetto*). — Io?... Io no!

La Donna (*ridendo, con malizia*). — E allora... sapete come si fa, e non fate. Siete un neutrale. Come dovete essere noioso, a letto! (*Riprende a imbellettarsi*).

L'Artista (*sempre dolorosamente agitandosi passeggiando, torcendosi le mani*). — La gloria! Ah! la gloria! (*Tendendo i pugni*) Sono forte! Sono giovane! Posso affrontare tutto!... Oh! divina luce elettrica!... Sole.... Elettrizzare le folle! Incendiarle! Dominare!...

La Donna (*guardandolo con simpatia e commiserazione*). — Poveraccio!... Senza quattrini...

L'Artista (*colpito*). — Ah! sono ferito! Non resisto più! (*Verso la Donna, che non lo sente*). Oh! una donna! (*Verso il Critico, che ha già presi e deposti parecchi libri, che sfoglia e taglia*) Voi! Voi, signore, che siete un uomo, ascoltate... Aiutatemi!

Il Critico — Adagio... Distinguiamo. Io non sono un uomo, sono un critico. Sono un uomo di cultura. L'artista è un uomo, è schiavo, è bambino, quindi sbaglia. L'io non distingue sè stesso. In lui la natura è caos. Tra la natura e l'artista, c'è il critico e la storia. La storia, in quanto storia, è storia, cioè fatto soggettivo, che è quanto dire: fatto, cioè storia. Inquantochè, se fosse oggettivo... (*A queste parole l'Artista, che ha ascoltato con stupore, cade sui cuscini come fulminato. Il Critico non se ne accorge, si volge e va lentamente al suo tavolo a consultare i libri*).

La Donna (*alzandosi esterrefatta*). — Mio Dio!... Quel povero giovane muore! (*S'inginocchia accanto all'Artista e lo accarezza con dolcezza*).

L'Artista (*rianimandosi*). — Oh! signora! Grazie!... Oh! l'amore... forse l'amore... (*Rianimandosi sempre più*). Come siete bella! Sentite... Ascoltatemi... Se sapeste che cosa terribile, la lotta senza amore!... Voglio amare, capite?

La Donna (*staccandosi da lui*). — Amico mio, vi comprendo... ma adesso non ho tempo. Devo uscire... Sono attesa dal mio amico... E' pericoloso... E' un uomo, cioè una posizione sicura...

Il Critico (*imbarazzatissimo*). — Cosa succede?... Non capisco nulla...

La Donna (*irritata*). — Tacete, imbecille!... Non capirete mai nulla!... Venite! Aiutatemi a sollevarlo! Bisogna togliergli questo nodo che gli stringe la gola!

Il Critico (*imbarazzatissimo*). — Un momento... (*Depone con cura il libro e ne mette da parte altri sulla sedia*). Hegel... Kant... Hartmann... Spinoza...

La Donna (*che si prodiga vicino al giovane, grida irritata*) — Correte!... venite qui, aiutatemi a slacciarlo.

Il Critico (*interdetto*). — Come dice?...

La Donna — Avvicinatevi!... Avete paura?... Via... in fondo, è un artista che muore d'ideale...

Il Critico (*avvicinandosi con estrema prudenza*). — Ma non si sa mai!... Un impulsivo... Un passionale... Senza controlli... senza cultura... insomma preferisco quelli morti. L'artista deve essere... (*Incespica, e cade goffamente sull'artista, colpendolo alla gola col tagliacarte*).

La Donna (*urlando e alzandosi*). — Idiota! Assassino! L'avete ucciso! Siete tutto rosso di sangue!

Il Critico (*sollevandosi, ancor più goffo*). — Io, signora?... Come?! Non capisco... Rosso?... Rosso?... Il vostro è un caso di daltonismo...

La Donna — Basta! Basta! (*Ritorna alla toilette*). E' tardi. Bisogna che vada! (*Andandosene*) Povero giovane! Era distinto e simpatico! (*Esce*).

Il Critico — Non mi ci raccapezzo!... (*Guarda attentamente e a lungo l'Artista morto*). Perdio! E' morto! (*Avvicinandosi ad osservarlo*). L'artista è proprio morto! Ah! si respira. Farò una monografia... (*Va len-*

tamente al suo tavolo. Tira fuori da un cassetto una barba lunga un metro, e se la applica al mento. Inforca gli occhiali, prende carta e matita, poi cerca tra i libri senza trovare. Si irrita per la prima volta e batte i pugni gridando). L'Estetica!... L'Estetica! dov'è l'Estetica?... (*Trovando, con voluttà si stringe al petto un grosso volume*). Ah!... Eccola!... (*Saltellando va ad accovacciarsi vicino all'artista morto, come un corvo. Guarda il cadavere, e scrive parlando ad alta voce*). Verso il 1915, fioriva in Italia un artista meraviglioso... (*Estrae dalla tasca un metro, misura il cadavere*). Come tutti i grandi, era alto 1-68... largo... (*Mentre parla, cala la tela*).

BOCCIONI.

PARALLELOPIPEDO

(*Una camera vuota. A terra, un materasso di forma parallelepipeda. Da una parte, una tenda tesa*).

La dama in nero (*entrando accompagnata dal Poeta, padrone della stanza*). — Ma intendiamoci. Non sono la signora che viene nella *garçonnière* del giovanotto. Sono una intellettuale curiosa che viene a vedere la casa del Poeta enigmatico.

Il Poeta — Diamine! E' naturale!

La dama (*guardando attorno*). — Dove scrivete?

Il Poeta — Per terra.

La dama — Dove mangiate?

Il Poeta — Per terra.

La dama (*guardando il materasso*). — E dormite per terra. Semplicissimo. Ma che forma bizzarra ha questo giaciglio vostro!

Il Poeta — Parallelepipeda.

La dama (*accorgendosi della tenda*). — E dietro quella tenda... la toilette?!

Il Poeta — Il mobile.

La dama (*con sorpresa, ironica*). — Avete un mobile?

Il Poeta — Parallelopipedo. (*Strappa la tenda; appare una bara ritta, rigida, verticale. Egli ne apre il coperchio a cerniera come l'uscio d'un armadio. Nell'interno si vedono appesi un cappello, un mantello, un paio di pantaloni; sul fondo, due scarpe*). Finchè starò in piedi io, starà in piedi anche lui. Quando dormo, mi servo solo del fondo: morbido, come vedete. (*Segna il materasso*).

La dama — Già. E' una cosa assai bizzarra. E questo materasso?...

Il Poeta — Deliziosamente soffice.

La dama — Lana? Zostera?

Il Poeta — Crine. Capelli di donna. Capelli di tutte le mie donne.

La dama — Caspita! Le spiumate bene, le vostre gallinelle!

Il Poeta (*con improvviso ardore, abbracciando la dama alla vita*). — In attesa di spiumare, un giorno, l'aquila!

La dama (*con grande impero*). — Alto là. Io son quella che spiumerà voi! (*Va a chiudere la porta*). Voi, ora, dovete fare tutto ciò che voglio io! (*Lo conduce presso la bara verticale, donde strappa cappello, mantello, pantaloni e scarpe*).

Il Poeta — Comandate!

La dama (*come esercitando un potere ipnotico sull'uomo*). Portate! (*Gli fa collocare la bara orizzontale al pavimento*).

Il Poeta — E poi?

La dama — E poi, io sono la Morte. Poche storie! E voi dovete entrare lì.

Il Poeta (*con un ultimo bagliore di speranza*). — Con voi?

La dama — Si vedrà!

(*L'uomo entra nella bara e vi si abbatte come fulminato. La donna chiude il coperchio, gira la chiave e se la mette in tasca, andandosene silenziosa*).

PAOLO BUZZI.

È USCITO:

F. T. MARINETTI

PRIGIONIERI E VULCANI

TEATRO FUTURISTA

Gli ultimi successi teatrali del Grande Scrittore Futurista

Copertina e quattro tavole in tricromia di PRAMPOLINI e intermezzi musicali di F. CASAVOLA

PREZZO L. 10

I PERVERTITI

Un luogo indefinito: salone d'albergo o atélier o salotto familiare: decorazione fantastica.

PALLIDO (*strofinando pazientemente con una spazzola un arazzo percorso da una striscia di sole*). — Oggi è più difficile del solito mandar via queste macchie importune L'atmosfera è troppo asciutta: bisogna scalmanarsi come un poeta in cerca di immagini (*seguita a strofinare*).

SERIO (*sprofondato in una poltrona, con un leggio davanti sul quale è appoggiato un libro aperto, lo legge con una lunga canna che tiene in bocca facendone scorrere l'estremità lungo le righe*). — Molto interessante questo capitolo sugli amori dei segmenti e delle frazioni. Lo gusto con un grande piacere (*seguita a leggere*).

AGGHINDATO (*ritraendosi dalla finestra, alla quale stava affacciato*). — Ma insomma, che cos'è questo schiamazzo dietro le mie spalle? E' assordante!

LUGUBRE (*che passeggiava su e giù con le mani in tasca*). — Ah, sai, deve essere quel giallo là della tenda: lo sentivo anch'io e cominciavo a esserne irritato.

AGGHINDATO — Beh, ti prego, rimedia.

LUGUBRE — Ma sì, è facile. Si fa così (*tira la tenda della porta tutta da una parte, poi l'arrovescia in modo che il giallo non si veda più*). Ecco, ora non si sente più. Faceva un fracasso insopportabile!

AGGHINDATO — Grazie, caro. Ora posso succhiare tranquillamente la strada (*torna ad affacciarsi*).

FOSFOREA (*entrando velocemente dalla porta, bella elegante, disinvolta*). Buon giorno, amici miei. Come state? Siete riusciti ieri sera a districarvi da quel plenilunio che vi aveva presi alla pania come tanti giovani usignoli?

Credete a me, finchè regna la luna, non è bene avventurarsi fuori, la notte: c'è da restare invischiati fino all'alba.

Io sono andata a letto con una stanchezza mortale in tutte le ossa (*Lugubre le si avvicina, e le bacia la mano*). Ciao, caro. Tieni queste violette per te. Bada, scottano.

LUGUBRE — Grazie, non temere (*le accosta con precauzione all'orecchio, e le tiene qualche secondo così, sorridendo rapito*). Che delizia! Sono melodiosissime.

FOSFOREA — Per te, Serio, ho una bella rosa violenta (*estrae dalla borsetta una rosa rossa*).

SERIO (*deponendo la canna e alzandosi*) — Ahi! (*si pone una mano sulla guancia*).

FOSFOREA — Che c'è?

SERIO — Eh, caspita, non bisogna agitare così forte una rosa di quel colore lì. Mi ha schiaffeggiato.

FOSFOREA — Scusa, sai, non l'ho fatto apposta (*gli dà la rosa*).

SERIO — Grazie (*torna a leggere, tenendo di tratto in tratto la rosa all'orecchio*).

PAFFUTO (*entrando, si inchina. Viene accolto con un urlo generale di protesta*). — Eh, ma che succede? Che vi ho fatto?

— Te l'abbiamo detto cento volte...

— Sicuro! Ora avresti dovuto capirlo...

— L'incorreggibile...

— Manca di delicatezza...

— Così non si può vivere...

— A lungo andare ci farà impazzire tutti...

PAFFUTO (*quando il coro si cheta*). — Ah... ho capito: il cappello... (*si toglie il tubino quadrato*).

AGGHINDATO — Già: e ti par gentile da parte tua entrare tutte le volte in questa sala con quell'insopportabile tuba in testa, sapendo che tutti noi ne risentiamo una scossa nervosa che ci lascia sfibrati per tutta la settimana?...

PAFFUTO (*con umiltà*). — E' vero: perdonatemi. Vi giuro che sono umiliato, avvilito, mortificato.

FOSFOREA (*turandosi il naso*). — Ah, ma taci dunque! Adesso ci vuoi anche asfissiare con queste parole puzzolenti! Sei un *gaffeur* di prim'ordine.

PAFFUTO (*si ritira in un angolo e si mette a leggere come Serio, con la canna*).

FOSFOREA (*fa lo stesso*).

Qualche secondo di silenzio.

DOMESTICO (*introducendo un signore ben vestito e compassato*). — E' qui, dottore. Ci raccomandiamo a lei (*con un gesto desolato*). Poveri pazzi!...

DOTTORE (*si avanza lentamente, osserva intorno, poi si avvicina a Pallido e gli batte sulle spalle*). — Giovanotto, che state facendo?

PALLIDO — Toh! siete sordo? Sto spolverando la luce.

DOTTORE (*fermandogli il braccio*) — Ebbene vi giuro che avete torto: la luce non si spolvera.

PALLIDO (*scoppiando a ridere*). — Ah no? Ah ah ah ah ah! Siete un bell'originale voi.

DOTTORE (*accostandosi a Serio*). — E voi, amico mio, che fate?

SERIO — Io? leggo, mi pare.

DOTTORE — Con questa canna?

SERIO — Appunto.

DOTTORE — Beh, anche voi vi sbagliate. Non si legge con la bocca ma con gli occhi.

SERIO — Bravo, non lo sapevo (*scuotendo il capo*). E' un mattoide.

DOTTORE (*accostandosi a Lugubre*). — Perchè tenete queste violette all'orecchio?

LUGUBRE — Non mi seccate. Non ho voglia di scherzare.

DOTTORE — Non scherzo mica. I fiori si odorano con il naso non con l'orecchio.

LUGUBRE — Finitela, imbecille!

DOTTORE (*si accosta a Fosforea*). — E voi, signora...

FOSFOREA (*dandogli uno schiaffo*). — Al diavolo i professori!

TUTTI (*insorgendo*). — Morte! Morte ai professori, abbasso la cultura! Morte! Abbasso! (*assalgono da tutte le parti il dottore e lo scaraventano fuori dell'uscio, urlando*).

MARIO CARLI

PAROLE

SUPPOSIZIONE

LA FOLLA

UN PORTIERE

Sulla porta di un palazzo governativo: reggia o tribunale, parlamento o borsa. Sul portone, un Portiere, vecchio, bianco, automatico. Di fronte, la folla che parla e discute; attesa, dibattito. Oggi la folla ha una volontà irremovibile; *un influsso estraneo sussurra qualcosa dalle sue bocche innumerevoli: da tutto sgorga un'irritazione irrefrenabile; nel grigiore dell'aria compressa e nera le pareti di macigno del palazzo trasudano una fatica enorme; mille volontà vi si arenano, vi battono e stramazzano in basso rovinate, abbozzate.*

La vita della piazza traboccante di conflitto accenna a formare d'intorno un movimento determinato; *mille sguardi* colpiscono *il Portiere che pallido e gallonato sbarra il portone.*

LA FOLLA, (*da vari punti*).

... e perchè SONO anche un...
... già! e in CINQUANT'ANNI non...
... va là!, CHE sei abbastanza...
... digli che ASPETTI qualche po'...
... qui c'è QUALCOSA che non va...
... lo misi ALLA PORTA e gli dissi...
... chi meglio DI lui...
... lo tenne in UN PALAZZO per...
... e tu capisci CHE non sta...
... provare NON vuol dire...
... e non T'INTERESSA AFFATTO che...
... ieri, OGGI, domani e...
... non ne HO VOGLIA affatto...
... e FINALMENTE gli dissi...
... mi disse DI CONFERIRTI una...
... è meglio UNA che due...
... Sognare una METÀ e poi...
... se l'hai RAGGIUNTA, tieni...
... c'è una COSA riprovevole...
... non lo VORRESTI? dimmi...
... c'è da MORIRE dal ridere...
... l'hai tu, EVVERO? ebbene...
... così presto SEI STANCO? non va...
... più di CINQUANTA o di...
... e gli ANNI passano...
... dicono SEMPRE una parola...
... di bene IN meglio se...
... baciare i PIEDI al Papa...
... se ne stanno SDRAIATI tutto il...
... oh! ecco FINALMENTE quello...
... aspettare PER dopo non...
... e sempre! SEMPRE! sempre così...

Il Portiere vacilla e cade al suolo colpito da strano e improvviso malore.

REMO CHITI.

COSTRUZIONI

Una strada. E' notte. Arriva molta gente che brusisce; inquietudine, fretta. Due uomini tengono in braccio un giovane elegante, morto, insanguinato, con un grosso coltello infitto nel petto. Depongono il morto, si chinano su di lui; gli altri incominciano a circolare d'intorno dicendo e domandando forte e concitati: « E' morto? Portatelo via subito. Chi è? Come mai? Cosa è successo? » *Poi si sparpagliano in tutti i sensi correndo; ultimi i due portatori. Il Morto si muove, sospira, mormora:* « Sono morto!... (*si solleva*) Ah!... ah!... (*si drizza sui ginocchi e grida soffocato*): *Aiuto! aiuto!...* ».

Entra correndo l'Assassino, operaio alcoolizzato. Va verso il Morto, si sofferma una volta, poi un'altra, più vicino, mentre quello si è alzato barcollante e gli si appressa gemendo: « Mi hai ucciso! assassino!... Ah! »

L' Assassino levandogli il coltello dal petto grida: « Tieni! prendila! Ah sì?... ».

Il Morto scoppia in una gran risata. L'Assassino allora si rimette in tasca il coltello, gridando: « Ah! cane! Vigliacco! » *Il Morto ride sgangheratamente.*

MORTO — Se credevo non ti burlavo: già dovevo stare più attento.

ASSASSINO — Ho aperto il coltello ed ho sentito ch'era freddo.

MORTO — Peccato! mi hai sciupato il vestito: l'ho rinnovato proprio oggi.

ASSASSINO — Hai visto come ha luccicato la lama? Ho mirato proprio al taschino. Mi dispiace davvero per un vestito così bello.

MORTO — Ho il sangue nelle tasche e nelle scarpe. Per ripulire basta acqua e sapone, è vero?

ASSASSINO — Meglio vino e sapone.

MORTO — Bravo!

ASSASSINO — Ti giuro che codesto bel sangue rosso sulla camicia mi fa gola!

MORTO — Lo puoi bere, se vuoi: tanto mi hai tirato la coltellata: ormai...

ASSASSINO — Quando ha schizzato, ho avuto l'idea di bucare una botte.

MORTO — Quanti passi ho fatto?

ASSASSINO — Non l'ho contati.

MORTO — Ridevo di te, ma ti giuro che pensavo che erano le undici sonate e che facevo tardi.

ASSASSINO — Io pensavo che quel lampione è troppo basso e che si può entrare benissimo in quella casa.

MORTO — Quel coltello è nuovo, però; non te l'avevo visto finora.

ASSASSINO — Già ho avuto anzi piacere di provarlo.

MORTO — Taglia molto bene; lo credi?

ASSASSINO — Lo credo, lo credo...

Il Morto e l'Assassino bevono e parlano concitati in un'osteria. Una delle solite discussioni dove un morto certo parla ad un omicida certo. Una delle usuali discussioni sconnesse dove la vita ad insaputa esperimenta la sua sorprendente genialità.

REMO CHITI.

PAROSSISMO

Un salotto. Una signora guarda un orologio, mentre un giovine signore spunta non visto da una porta.

SIGNORA — (*sospira*).

SIGNORE + Son qua.

SIGNORA — (*si volta*). Alle sette in punto, mio caro: stranamente puntuale. (*Gli va incontro*). Buona sera!

SIGNORE + (*Sempre fermo all'uscio*). Buona sera!

SIGNORA — Ebbene, baciami! (*Dopo avergli messo le braccia sulle spalle*).

SIGNORE + No.

SIGNORA — Cos'hai? cattivo, non farmi soffrire!

SIGNORE + E perchè non ridi?

SIGNORA — Perchè ti voglio bene.

SIGNORE + E perchè mi vuoi bene?

SIGNORA — Perchè sì.

SIGNORE + Sei una bambola a cui si tirano i sentimenti con i fili.

SIGNORA — Cattivo, cattivo!... ti ringrazio della puntualità veramente inaspettata...

SIGNORE + Ringrazia la guardia civica che mi ha condotto da te.

SIGNORA — Come?

SIGNORE + Stasera, mi ero smarrito.

SIGNORA — Dove diamine ti sei cacciato, dimmi?!

SIGNORE + Nell'*Immensità*.

SIGNORA — (*Un po' smarrita suona il capanello*).

SIGNORE + Sono qua; è proprio incredibile. (*Si è seduto su un divano*).

SIGNORA — (*Alla cameriera ch'è venuta*). Annetta, preparate e tenetevi pronta.

SIGNORE + (*Alla cameriera*). Annetta, scoperchiate

la casa, mi fa caldo!... (*La cameriera indifferente se ne va*).

SIGNORA — Amore mio, non hai dunque più una parola nè un bacio per me; ti prendi giuoco di me!?... (*Si è messa a sedere su una seggiola a braccioli*).

SIGNORE + (*senza risponderle*). Stasera non so camminare, ho imparato ad espandermi.

SIGNORA — Calmati, amore; cosa ti ho fatto, dimmi? ricorda tutta la passione che ci siamo dati; cos'è dunque il nostro grande amore!!

SIGNORE + Un gatto.

SIGNORA — Oh! mi vuoi burlare!

SIGNORE + No. Voglio entrare nella verità che ho intraveduta. (*Di qui in là parla senza guardarla*).

SIGNORA — Quale verità?...

SIGNORE + Guarda, tu non mi comprendi; ma io ti dico che mi fai orrore: la strada per venire da te è d'acciaio: questa casa si è cristallizzata nello spazio con una spaventosa immobilità: le cento scale che portano da te sono sempre cento. Tu, sei sempre la stessa; sempre uguale come un esemplare d'anatomia, Piangi come una bottiglia; non sai baciare che con due labbra; tieni pronte due grettissime braccia per prendermi: io non saprei se amare più te o cotesta seggiola su cui ti ripieghi. Tuttociò è molto meschino.

SIGNORA — Oh, mi fai morire!... (*Singhiozza*).

SIGNORE + Ecco! Perchè non hai saputo morire, stasera?! Abbiamo detto « qui alle sette » e ci troviamo qui esattamente insieme come le due lame di una forbice; ti trovo tranquilla, incredibilmente, palpabile, vera, carnosa. Dimmi, perchè non sai evaporare, perchè non sai essere qui e non esserci, perchè non sai occupare lo Spazio, perchè non ti sai distendere senza misura nel Tempo? Io ho incominciato a bere l'Azzurro. Tu non mi sai guardare senza gli occhi come nessun oceano sa rompere la tua strada d'acciaio...

SIGNORA — Cosa dici? Cosa dici? (*Si trova vicino alla porta, spaventata e smarrita*).

SIGNORE + Alzati nell'Etere se puoi! Ho intravisto la verità, cara mia! noi ci troviamo in un quadro dove le forme sono disegnate e stabilite in unico modo, per sempre: io voglio sfuggirvi! (*Si è alzato*). La vita è un tratto solo, un gesto monco, senza speranza di sviluppo. Guarda, anche l'orologio pedestre ha segnato le sette perchè quattro e tre *devono* fare sette: ma è dunque possibile questo? (*Apre le braccia e si dirige verso una finestra*). Là! il gesto immenso! divenire la parabola infinita! Io voglio sfuggirvi. (*Salta sopra ad un tavolino vicinissimo alla finestra*). Guarda l'Azzurro, lo Zenit vi è scomparso!... Io mi espan (*Salta la finestra e continua a parlare cadendo*) do (*urlando*) ...Io mi espando nell' - l'infini... (*Tonfo di un corpo sul lastrico*).

SIGNORA — (*E' svenuta o fuggita*).

REMO CHITI.

COLORI

SINTESI TEATRALE ASTRATTA

Stanza cubo-azzurra, vuotissima. — Nessuna finestra. — Porta-decorazione.

QUATTRO INDIVIDUALITA' ASTRATTE (*mosse meccanicamente da fili invisibili*).	1. GRIGIO, *ovoidinamico grigio-scuro plastico.* 2. ROSSO, *poliedrodinamo plastico triangolare rosso.* 3. BIANCHISSIMO, *lineolungo-puntiacuto dinamo-plastico bianco.* 4. NERO, *multiglobo nero.*

NERO (*Voce gutturale, profondissima*) TO COM momomo dom pom grommo BLOMM uoco DLONN

no
don do-do-do no
nonnno do do no
mommo dommo no
dollomo - dom no
no
no
mom mom mom mom mom mom BLOM no
no

BLOM - BLOM - BLOM (*molto prolungato*).

BIANCO (*voce tagliente, filivitrea*). — ZINN - FINN fin ui tli tli dlinn dlinntiflinni
tli tli uuuuuuu iiiiiiiiiiii
nin sin tin clin iii i i i i i i i
zinz zinz dluinz pinnnzzz pinnnzzz
pinnnzzz
pinnnzzz

NERO — Blom Blommo Blomm

GRIGIO (*voce mugolante*). — Bluma dum du clu umu
fublù
flù flù
flù flù... blù..... blù
bulubù bulù bulù bulù bulù bulù
bulù bulù bulù bulù bulù bulù
fulù bulù bulù... (*prolungatissimo*).

ROSSO (*strepitante, fracassante*). — SOKRA TI BOM TAM cò
TE' TO' LICO'
TUIT TUAT TUE
tuiiiiiliutautautak taut
TATATATATA TROK - PLOK

tititònk
tititànk
tititènk
PATONTA' Klo-klo-klo-klo-klo-klo
TRAIO' TORIAAAAKRAKTO
(*Pausa brevissima*)

NERO 1 GRIGIO (*insieme*).
— *Ognuno ripete il suo equivalente parolibero.*
NERO E GRICIO (*insieme*)
— *Ognuno ripete il suo equivalente parolibero.*
UN FISCHIO

DEPERO

MI PARE, CHE SAREBBE GIUSTO FARE COSI'

Sfondo di scena indefinibile. — Sulla scena, da sinistra a destra stanno seduti un FILOSOFO, *un* POETA, *un* UOMO *politico, due* AMANTI.

IL FILOSOFO (*occhi di vetro, barba lunga* 95 *cm.*). — Quella massa di pietre che vedo davanti a me, è la logica della vita; senza di lei non si potrebbe più vivere, la voglio vedere fino in fondo in che cosa consiste.

IL POETA (*giovanissimo, occhi azzurri*). — Ah! quella massa enorme che vedo dinanzi a me! E' soffocante! Mi toglie il respiro! Voglio distruggerla! La logica non ha più ragione di esistere! Gli uomini potrebbero vivere senza di lei, solamente cantando!

UN UOMO POLITICO (*occhi neri, penetranti, un metro cubo di pancia*) — Quella massa enorme che vedo davanti a me è lo Stato, è la società. In essa, in una lotta furiosa si cozzano passioni, sentimenti, idee. Il mio compito è quello di amalgamare tutto, è quello di far aderire... di far calzare.

I DUE AMANTI (*si baciano, si sorridono, si mormorano parole dolci*).

UNO QUALUNQUE (*entra dal fondo con una candela in una mano e una scatola di cerini nell'altra. Vede i cinque seduti, accende un cerino e con questo la candela, poi ripete due o tre volte*). — Mi pare che si dovrebbe far così. (*Poi distribuisce a ognuno una candela e una scatola di cerini. Tutti accendono e spengono la candela cinque o sei volte, mormorando persuasi*): E' giusto; si dovrebbe far così! (*Ed escono ballonzolando con la candela accesa, preceduti da* UNO QUALUNQUE).

BUIO

MARIO DESSY

SENSUALITA' MECCANICA

Scena: 5 piani di lastra metallica: i 2 primi neri — i 2 intermedi grigi e il fondale bianco, disposti in prospettiva regolare;

in mezo alla scena una spirale rossa (*lo spirito*) che si prolunga oltre il soffitto;

a destra un grandissimo cubo bianco (*la materia*)

a sinistra diverse figure geometriche colorate, unite in forma di macchina (*l'azione*).

Quando la voce viene dalla spirale, questa illumina tutta la scena con una sua luce rossa e si muove verso l'alto, in uno snodamento infinito;

quando la voce viene dal cubo, questo espande luce bianca ed à un movimento circolare che lo tiene sempre esattamente sullo stesso centro;

quando la voce viene dalla macchina, questa espande luce gialla ed à un movimento ritmico di vibrazioni, come mossa da diversi ingranaggi;

mentre le tre figure muovono soltanto quando parlano, i 5 piani di lastra metallica ànno continuamente un leggero sussulto che darà l'impresoisne di uno sviluppo ambientale.

All'alzarsi del sipario, muovono le lastre e la spirale: questa illumina la scena di rosso pesante;

ventilatori soffiano dai 3 lati della sala una temperatura freschissima;

rumore appena percettibile di dissonanze metalliche
LA SPIRALE (voce tagliente - maschia - molto chiara):

R TI R
R TA R
R TUM R
R TI R
R TA R
R TUM R
R TI R
R TA R
R TUM R
R TI R
R TA R
R TUM R
R TI R

— gli uomini sono stati assorbiti dall'espansione meccanica. Necessità costruttiva dello spirito sensuale fecondatore dell'ambiente. Calore delle compensazioni umane, brutali come maschi, che annullano l'«IO» sulla strada cementata del futuro. Tutto è geometrico - lucido - indispensabile: splendore del sesso artificiale che à per bellezza la velocità —

R TI R
R TA R
R TUM R
R TI R
R TA R
R TUM R
R TI R
R TA R
R TUM R
R TI R
R TA R
R TUM R
R TI R

(la luce si spegne: si fermano la spirale, i rumori ed i ventilatori)

luce bianca - movimento circolare del cubo - silenzio assoluto - temperatura normale della sala

IL CUBO (voce femminile, dolcissima):

— la mia materia vergine informe e femminile, à sete d'amore. Desiderio spasmodico di cedere all'abbraccio violento dello spirito, che mi dia forza - movimento - agilità —

(la luce bianca si spegne - si ferma il cubo).

luce gialla - movimento ritmico della macchina - rumore regolarissimo - temperatura normale
LA MACCHINA (voce sempre uguale, senza sfumature):

VRRUM
TA
TA
VRRUM
TA
TA

— vivere nell'azione per produrre, modificare, superarsi: il mondo beve l'ossigeno delle macchine per i suoi polmoni insaziabili e canta più forte! —

VRRUM
TA
TA
VRRUM
TA
TA

(la luce gialla si spegne - si fermano la macchina e i rumori) - un attimo di buio

simultaneamente: luci rosse, gialle e bianche — rumori fortissimi — movimenti della spirale, del cubo e della macchina — i ventilatori soffiano una temperatura molto calda

VRUM TI TA PUM TI TA PUM
TA TA TI
TA TA
TA TA
TI
TI
TA

— presto, più presto - bisogna liberarsi dal TEMPO - salire salire - SALIRE! —

PUM
TA
TA

PUM PUM PUM PUM PUM

FILLIA.

OMBRE + FANTOCCI + UOMINI

Camera qualunque di un paese qualunque. Divani e poltrone di un gusto comune. Parete di fondo: tutta una grande vetrata opalina con porta trasparente nel mezzo. Illuminazione sfarzosa. Mezzanotte.

JOB
MAXIM

Signorina BLU' *che entrano a braccetto.*

MAXIM (*respirando*). — Finalmente. Eccoci a posto. Casa lontana. Provincia sognata.

JOB — Tre anni di corsa attraverso il mondo.
Piroscafi
espressi
telegrafo
hall
Un capitombolo continuo. Non mai respirare e fermarsi. Un' ebbrezza scivolante da meraviglia a meraviglia.

BLU' — Ah la tranquillità. Eravamo sopra una rotaia lucida e si slittava sempre verso il nuovo e il fantastico.

MAXIM — Ma ora la vita calma è arrivata.
Riposare
riposare
e addormentarsi.

JOB — Io e la signorina Blù ci sposeremo e costruiremo in questa lontananza, fuori di tutte le strade, uno châlet di foglie. La vita veloce ci ha rubato persino i baci. La gioia che corre ha per riposare soltanto cuccette dove si dorme da soli. Ma qui...

MAXIM — Io guarderò la vostra felicità crescere perchè io sono, e voi lo sapete, un piccolo vecchio che si è ritirato dietro una finestra chiusa, e spia dolcemente le cose che passano, col naso schiacciato contro i vetri.

JOB — Vi teniamo come un compagno. In fondo siamo stati bene in tre anche dentro un ascensore americano e in una casetta giapponese dalle pareti trasparenti. So che non ci disturberete. Tutti i miei nervi si distendono uguali e sinceri. Non più *spleen* e desiderio di vertigine. Questa è la grande fermata da cui non si riparte più.

BLU' — Il fuoco, il giardino, il silenzio. L'anima riprende i suoi pensieri e si fa acqua di lago. La mia esistenza ha un fondo di serenità.

MAXIM (*sopra un divano*) — Riposare, riposare.

JOB (*da un altro divano*). — Dopo tanto ridere e saltare dai trampolini elastici del piacere, metterò un vestito semplice.

BLU' — Quanto rosso ho bevuto. Una elettricità viola colorava gli attimi di una fuga eterna. Ma ora un po' d'ametiste, un po' di rosa nella mia vita. Sono una fanciulla di cose fresche, di giardini mormoranti. (*siede sopra una poltrona nel centro della scena*).

Silenzio.

Luce che si abbassa. Buoi nella camera.

Comincia la vita del sonno.

Apparizione sul davanti di tre marionette insignificanti come tre fantocci qualunque.

Una vestita di rosso, una vestita di verde, una vestita di giallo.

Apparizione di tre ombre di varia statura dietro la vetrata del fondo.

Recitazione strana dei tre addormentati come se la loro voce fosse mutata.

Gesti lenti.

MAXIM (*alzando una mano*). — Uno, due, tre, dieci... venti anni. (*Due ombre scompaiono. Resta quella più lunga che oscilla durante le parole del vecchio. La marionetta rossa, ha dei movimenti ritmici di braccia e di gambe*). Se fossi ancora forte, ruberei chissà quanta gioia. Ho desideri pericolosi che mi fanno impazzire. (*L'ombra scompare. La marionetta si ferma.*)

BLU' — Una fanciulla!? (*appare l'ombra più piccola che s'allontana e s'avvicina al vetro del fondo. La marionetta verde si muove a tratti*) Ma chi lo ha detto, che io sono una fanciulla? (*Ombra che dilegua. Marionetta che rimane immobile*)

JOB (*alzandosi*). — No. (*ombra di media statura, che allarga le braccia e le chiude. Marionetta gialla che si solleva ora sopra un piede ora sull'altro*). E' falso. Non mi sono fermato. Perchè dovrei fermarmi? Al diavolo questa felicità calma e serena. Io sono un cinico molto imbecille e molto prepotente. Me ne infischio della educazione.

(*Ombra che sparisce. Marionetta immobile*).

MAXIM (*in piedi, girando intorno al suo divano.* — Distruggere, distruggere, distruggere. (*Giuoco della suo ombra, mimica della marionetta rossa*). Ho fatto sempre così, senza guardarmi mai ollo specchio. Nemmeno io, ho potuto guardarmi giù, nel fondo. Toccavo la maschera e dicevo a me stesso: Tu sei filantropo, tu sei gaio, tu sei tollerante, tu sei apatico. Ma invece sbagliavo, perchè quando ho potuto, ho spezzato a colpi di mano, di piede e d'intelligenza, la gioia degli altri.

(*L'Ombra si scioglie nel fondo, la marionetta resta ferma*).

BLU' (*svestendosi un poco*). — Quanti pudori hanno accumulati su me. (*Torna l'ombra più piccola. La marionetta verde riprende i suoi gesti*). Invece sono una donna desiderosa d'essere completamente nuda davanti alla libidine della folla.

MAXIM (*fermo, voce palpitante, mani protese*) — Questi mani. (*ombra lunga sul vetro. Marionetta rossa in moto*) Queste mani, come afferrerebbero volentieri della carne giovane. (*L'ombra s'inabissa, la marionetta s'immobilizza*).

JOB — Nei corridoi dei teatri, nei caffè, tra il movimento della vita verniciata, i miei istinti avrebbero formato un'orbita di amarezza attorno a delle cose raffinate. Il mio piacere sarebbe stato quello di non raggiungerle mai.

(*L'ombra di mezza statura più densa contro l'invetriata. La marionetta gialla sul davanti con gesti rapidi*).

JOB (*guardandosi i piedi e toccandoseli*). — Non so perchè questi piedi mi facciano male. Ah la polvere! quanta polvere inutile!

(*Sparizione dell' ombra. Marionetta senza più gesti*).

MAXIM (*in ginocchio, mentre l'ombra lunga torna e la marionetta, rossa incomincia a muoversi*). — Un po' d'amore fresco. Sono un vecchio vizioso.

(*L'ombra rimane sul vetro, la marionetta continua la sua mimica*).

JOB — Spiare i segreti umani attraverso buchi e spiragli che nessuno sa che esistono. (*L'Ombra di media statura tornata alle prime parole rimane vicino all'altra. La marionetta gialla seguita anch'essa gestire*).

BLU' — Affacciarsi sopra chi vorrebbe baciarmi. (*L'Ombra piccina rimonta il buio e compare accanto alle due ombre ferme sulla parete opalina. La marionetta verde riprende la sua mimica*). Sporgermi da una terrazza e sentire che c'è qualcuno che muore e due che si mordono a sangue per me.

Colori ddensi!

Colori vviolenti!

Colori ppazzi!

(*Sul fondo le tre ombre allineate. Sul davanti, le marionette agitate dalle loro mosse meccaniche*).

MAXIM — Acre, più acre, ancora più acre.

JOB — Dentro una rete, senza poter muovere le mani. Rabbrividire e sorridere dolcemente, stupidamente.

Due colpi alla porta.

Le ombre scompaiono.

Piena luce sulla scena.

I tre si guardano meravigliati senza riconoscersi. La signorina Blù raccoglie una sciarpa per coprirsi.

MAXIM (*ai due, con diffidenza*). — Ma *chi siete?* (*La marionetta rossa cade sul pavimento*).

JOB (*sorpreso*). — Io? Ma piuttosto voi! (*La marionetta gialla cade sul pavimento*).

BLU' — Signori non so come io mi trovi in vostra compagnia! (*La marionetta verde cade sul pavimento*).

MAXIM — E' una situazione ridicola. Non riesco a

capire. Sono sceso dal transatlantico stamane, dopo tre anni di viaggio.

BLU' — Anch'io. Però non vi conosco.

JOB — Curioso, aver viaggiato in tre sopra un piroscafo e non essersi mai incontrati.

BLU' — Forse la vita in velocità..... (*Colpi prolungati alla porta*)

(*Job dopo un breve imbarazzo, va ad aprire*).

(*Entra una famiglia borghese. Padre ridicolmente abbigliato. Madre infagottata in un vestito fuori moda. Figlio melenso dall'andatura cascante*).

PADRE (*severo*). — Antonietta chi sono questi intrusi che occupano il nostro alloggio?

MADRE (*irritata al gruppo dei tre*). — Che maniera è questa di prendere il posto degli altri.

JOB — Scusate, non conosco nessuno.

BLU' — Io sono la signorina Blù.

MAXIM — E' un mistero inesplicabile.

PADRE — Questa è una casa di sobborgo col suo giardino. Non si può rubar nulla. Tutto è di poco prezzo qui dentro.

BLU' — Buona notte (*tra sè*). Una casa di sobborgo... un giardino... portarsi via le cose di poco prezzo... (*va verso l'uscita*)

MAXIM — Che avventura grottesca! (*anch'egli s'avvia per uscire*).

JOB — Quando uno si ferma dopo tre anni di corsa, sbaglia certamente strada se cerca qualcosa. E' la forza d'inerzia che spinge a precipitare nell'inatteso. Pardon...

MADRE (*accorgendosi delle tre marionette distese per terra*). — Signori! (*i tre si volgono. Indicando i fantocci*) Che roba è questa?

(*I tre ritornano sui loro passi*).

BLU' (*raccogliendo una marionetta*). — Le marionette!

PADRE — Presto Portate via i vostri giocattoli.

BLU'
JOB — I nostri giuocattoli!!
MAXIM

JOB — Io non ho posseduto giuocattoli nemmeno da bimbo. Sono un forestiero stanco.

BLU' — Nemmeno io. Pretendete forse che mi trascini dietro delle cose inutili?

MAXIM — Un filantropo come me non si interessa che degli uomini. (*Stupore*)

LUCIANO FOLGORE

FORZE

La parola: « ANDREA » × (FANCIULLA + PADRE + MADRE) + AMICO.

Un salotto. Intorno a un tavolino, sulle poltrone, si assorbisce del thè. Conversazione. Allegria. All'alzarsi del sipario, FANCIULLA, PADRE, MADRE e AMICO *ridono animatamente in coro.*

FANCIULLA (20 *anni; grandi occhi neri, nervosi, è visibilmente più allegra degli altri*).

AMICO (*come se continuasse il suo discorso, interrotto dalla risata generale*):... Me ne parlava un amico burlone... un certo ANDREA (*ride*).

FANCIULLA (*Passaggio bruschissimo dal riso più spensierato alla più enigmatica serietà. Tensione repentina dei nervi. Senso penoso, asfissiante*).

AMICO (*continua, senza accorgersi di nulla. Il suo discorsi diviene però instintivamente alogico. Fatalmente, egli incorre ad ogni passo nel nome: Andrea. Ossessione di quel nome*):... Intanto egli stesso ne rideva, ANDREA (*ride*), s'era licenziato dal mondo, per ANDREA una sola velatura di stanchezza sparsa di scintillii, ANDREA sempre allegro! (*ride*), non scattava che ANDREA... e rideva ANDREA... (*ride fragorosamente*).

PADRE E MADRE (*si guardano turbati. Cercano di sfuggirsi. Sotto l'influenza di quel nome si sentono germogliare cose misteriose, passare fluidi strani che agiscono sulla sensibilità dei protagonisti provocando penetranti turbamenti improvvisi, sfuggiti prima; inesplicabili in seguito all'* AMICO).

AMICO (*continua, sempre allegro*): Tutto il paese seppe di ANDREA. ANDREA diventava una sintesi di tedii, ANDREA grilli di rugiada a primavera in un delirio di sole slabbrato come ANDREA (*ride...*), come le risate di ANDREA, nel cervello ANDREA... ANDREA (*il riso gl'impedisce di continuare*).

FANCIULLA (*Respiro forte, d'incubo. Un'apparizione afferrante evidentemente la turba; un'associazione d'idee che ella subisce sènza poterla fissare; tutto un dramma nascosto in una piega molto intima della sua sensibilità donde si trasmette subitamente al* PADRE *e alla* MADRE *che sanno o che intuiscono. Disattenzione. Sofferenza*).

AMICO (*continua ridendo*) ... il sole era giù. ANDREA quel giorno... non ricordo (*ride*), soliti esercizi con ANDREA finalmente ANDREA apparve, ANDREA

tutto rosso, le narici aperte, oh! gli occhi vivissimi e penetranti d'ANDREA... (*ride*).

FANCIULLA (*pallidissima. Sente ancora solo quel nome, e nelle sue viscere come un fascio di raggi* X).

PADRE E MADRE (*si guardano, sempre più turbati. Si sfuggono. Si guardano. Poi guardano titubanti la Fanciulla, oppressi da un riflesso atroce*).

AMICO (*li fissa. S'accorge finalmente. Non sa spiegarsi il perchè del turbamento improvviso. Quando i suoi occhi si incontrano in quelli della Fanciulla, essa sviene*).

PADRE E MADRE (*la soccorrono ansiosamente*).

AMICO (*rimane istupidito*).

GUGLIELMO JANNELLI

SEGGIOLA A SDRAIO

A destra, in un fascio di luce: un cavalletto, alcuni quadri, una cassetta da pittori, tavolozza e pennelli, una scrivania di lusso con libri, gingilli, fiori, carte. — LUI, *tipo di artista moderno, elegante, scrive osservando di quando in quando i quadri. — A sinistra, in una semi-oscurità: un tavolo rozzo, solido, e uno sgabello dove è seduto* L'ALTRO, *figura rappresentativa di intellettuale tedesco: rossiccio, quadrato, occhialuto.*

Sorseggia un monumentale gotto di birra con sorniona indifferenza e fuma la pipa.

Alcuni secondi dopo l'alzarsi del sipario.

LEI, (*bellissima, affascinante, traversa la scena, sorride a* LUI, *si sofferma nell'uscire e lo guarda con invito*).

LUI (*l'accompagna con lo sguardo finchè non scompare, resta un istante come incantato, poi la segue pieno di desiderio.*

L'ALTRO (*allora si alza con cautela, si avvicina al cavalletto, prende destramente due quadri ed alcuni libri e li porta vicino al suo tavolo; li osserva un po' come indeciso sul da farsi, poi, staccato il dipinto da un telaio, interseca i due quadri in modo da costruire una seggiola a sdraio, dispone i volumi davanti formando un panchettino per posarvi i piedi, leva di tasca un cartello con la scritta* « Kultur » *e lo applica alla sedia come un brevetto, riempie il bicchiere di birra, riaccende la pipa e si sdraia con l'aria di un conquistatore*).

NERI NANNETTI

PRIMAVERA

FIGLIO (*Giovanissimo, mostro di natura*).
MADRE (*Giovane, bella*).
SIGNORINA (*Giovanissima, graziosa*).
CAMERIERA (*Giovane, belloccia, forte*).

Salotto moderno di casa signorile. — Nel fondo, vetrate aperte, poi terrazza bassa e giardino. Sole, fiori. — A sinistra, una porta con portiera. A destra, il Figlio, sul divano, silenzioso, dal volto contratto. Lì presso, La Madre e la Signorina in visita, sedute. Prendono il thè.

VOCI DI FANCIULLI (*dal giardino.* — Giro, giro tondo... (*Giocondità infantile*). Ah, ah, ah, ah, ah, ah! (*Risata indi silenzio*).

MADRE (*sorridendo*) — Poverini, come si divertono!

SIGNORINA — C'è un sole!

MADRE — Ah! la cara primavera. Il nostro giardino è tutto fiorito.

SIGNORINA — Oggi faremo una passeggiata deliziosa. Andremo lungo la riva del fiume a cogliere le margheritine.

MADRE (*alzandosi da sedere*) — V'invidio proprio... Permettete? Torno subito...

SIGNORINA (*nell'atto di seguirla*) — Ma già io debbo...

(*La Madre uscita dalla porta a sinistra senza ascoltare il termine della frase. La Signorina seduta di nuovo, imbarazzata, a disagio; su di lei gli occhi lucidi ed accesi del Figlio.*

Silenzio di attesa, angoscia quasi.

Il Figlio, ladro, prenderà bruscamente alla Signorina un piccolo guanto).

SIGNORINA — Ti piace?

SIGNORINA — Te lo regalo.

FIGLIO (*con voce alterata*) — Buono, buono odore tuo...

SIGNORINA (*alzandosi timorosa*) — Ah, ah, ah!...

FIGLIO (*odorando il guanto*) — Buono, buono...

FIGLIO — Buono odore tuo...

SIGNORINA (*movendo verso la terrazza*) — Debbo andarmene... Ho fretta... Saluta tanto per me la tua mamma... Che mi scusi... Ho molta fretta...

(*La Signorina via. Il Figlio, con mosse di prudenza animalesca, dietro a lei, fin sull'ingresso della terrazza. Qui fermo, di dove potrà vederla ancora, il guanto sempre stretto fra le mani gelosamente. Lo odorerà di quando in quando con crescente eccitazione*).

CAMERIERA (*entrando dalla porta di sinistra*) — Che cosa fa lì, signorino? Mio Dio, divora un guanto... Dove l'ha preso?... Lo dia a me.

(*Tenta di strappargliela. Lui, sentendosela accanto, mosso dall'istinto, l'abbraccerà avido. Divincolamento violento, sforzo liberatore: lei da una parte, lui da un'altra*).

CAMERIERA (*feroce*) — Gobbaccio... Marcio... (*Portiera sollevata. Nel vano, la Madre pallidissima*).

MADRE (*facendosi avanti*) — Che cos'è stato?...

FIGLIO (*mostrando il guanto*) — Mio, mio...

(*Il Figlio sul divano di nuovo, odorando e mordendo il guanto, delirante.*

La Cameriera, muta, prenderà il vassoio col servizio per il tè; riverenza profonda alla Madre, poi via.

La Madre a guardare il Figlio con grande tenerezza e disperata pietà.

In punta di piedi e silenziosa chiuderà vetrate e porte a chiave, tirerà tende sulla luce, soffermandosi ad ogni passo come per ascoltare.

Poi decisa, tornerà presso il Figlio e con fare di amante lo stringerà fra le braccia e lo bacerà appassionatamente sulle labbra...)

BALILLA PRATELLA.

L'UOMO NORMALE

(*Una sedia alla ribalta, fuori dal velario calato. Un uomo entra lentamente e si accomoda dopo avere pulita meticolosamente la sedia col fazzoletto; accende un sigaro, leva di tasca un giornale e lo apre con cura per non sciuparlo. Legge. Tutti i movimenti dovranno essere lentissimi, misurati, quasi per non sciupare energia*).

POETA (*Entra furiosamente, senza cappello, colletto slacciato; parla concitato ed i suoi movimenti sono veloci, irrequietissimi*). — Scusi, ho bisogno di lei.

L'UOMO NORMALE — (*Lo guarda stupito senza però scomporsi troppo*).

POETA — Non si spaventi, non sono nè un ladro nè un assassino. Ho bisogno di lei perchè lei è un uomo normale; si vede, si sente; si fiuta, si assorbe questa sua qualità. Ho bisogno di un personaggio come lei, uguale, metodico, uniforme per continuare un mio romanzo. E chiedo a lei la sua autobiografia, perchè io non so cosa scrivere, non so inventare, non so immaginare una vita così diversa della mia.

L'UOMO NORMALE — La mia biografia?

POETA — Si, quello che fa, come vive, quello che le è capitale nella vita.

L'UOMO NORMALE (*Tranquillizzato sorride*). — Oh, nulla di straordinario. Sono un impiegato di banca a trecento al mese. Fra quarant'anni andrò in pensione. Ho moglie ed una figlia che aspetta marito. Ecco tutto.

POETA — Ma di grande, di straordinario non le è accaduto nulla? Una morte violenta, un terremoto, uno scontro ferroviario.

L'UOMO NORMALE — Mio padre è morto ad ottanta anni e mia madre a settantacinque. Tutt'e due nel loro letto e muniti dei conforti religiosi.

POETA — Tutto qui?

L'UOMO NORMALE — Tutto qui.

POETA (*Indignato*). — Ma sua moglie non l'ha mai tradito? Sua figlia non è mai fuggita con un amante?

L'UOMO NORMALE — Mia moglie è una donna molto modesta, senza pretese; mi prepara il pranzo ed aggiusta la biancheria. Mia figlia spolvera i mobili al mattino e nel pomeriggio suona il piano. Io m'alzo alle otto, alle nove vado in ufficio, a mezzogiorno colazione, alle sette pranzo. Esco alle otto ed alle nove, fra mezz'ora, sono a letto.

POETA — E sempre così?

L'UOMO NORMALE — Sempre.

POETA — E voi vivete?

L'UOMO NORMALE — Vivo.

POETA — Ma io ho bisogno d'un fatto importante, d'un fatto diverso, d'eccezione.

L'UOMO NORMALE (*gridando*). — Ahi! (*Butta il sigaro e si alza di scatto*). Colpa sua; mi sono scottato. (*Si succhia il dito*). « Questo non mi era mai capitato ». (*Con ira*). Accidenti!

POETA (*con gioia*). — Finalmente! Aspetti che prendo appunti. (*Estrae un notes, matita e scrive*).

L'UOMO NORMALE (*Arrabbiato esce gesticolando furiosamente*).

POETA (*Lo segue scrivendo sempre*).

ROGNONI.

ECCE HOMO

Mezzanotte e un quarto.

Sotto i portici monotoni, deserti: lampade che sbadigliano stanche luce itterica.

Un uomo appoggiato ad una saracinesca: senza età. Veste di cenci.

Il freddo scudiscia il suo volto paonazzo.

L'alito non ravviva più le sue mani tumefatte attraverso i larghi buchi dei guanti ruvidi.

Si è gelato.

Come la sua anima.

Un nottambulo caramellato passo frettoloso sibilando una canzone da postribolo.

Due baldracche ossigenate, grommate di belletto sono farme a poca distanza.

Fumano.

Parlano a bassa voce occhieggiando qualche raro passante.

Ora guardano attentamente l'uomo immobile fasciato di foschia.

1ª BALDRACCA — Chi è quello straccione?

2ª BALDRACCA — Tutte le sere... alla stessa ora... attende... attende... e tante volte inutilmente.

1ª BALDRACCA — ...qualche larga elemosina?

2ª BALDRACCA — No... è troppo superbo... una donna...

1ª BALDRACCA — ...una donna? quel miserabile (*sghignazza*).

2ª BALDRACCA — Sì... una donna... l'antica amante... ancor bella... (*indicando l'uomo*) Vedi: uno spettro... quella donna... una iena... Là!... povero e pazzo.

1ª BALDRACCA — E ora...

2ª BALDRACCA — Attende... attende sempre... è solita passare... e, appena vicina, gli sputa in faccia...

1ª BALDRACCA — E lui?

2º BALDRACCA — E' felice... sempre felice di ricevere qualcosa che le appartiene... anche uno sputo.

(*Pausa prolungata*).

1ª BALDRACCA — Che idiota!

2ª BALDRACCA — Ecce homo!

VASARI.

LA NOIA DI UNA STATUA

Il monumento di Dante illuminato dalla luna.

Un mendicante accoccolato sotto al piedestallo sbocconcella la sua pagnotta.

DANTE — Ho fame. (*il pezzente leva il viso*) Dammi un pezzo del tuo pane.

IL MENDICANTE — Il mio pane non è degno dei tuoi denti! (*ingozza l'ultimo boccone e se ne va*) Pàsciti del lume delle stelle!

(*Dante sbadiglia. Una coppia di innamorati si ferma sotto il piedestallo. Separandosi*):

LEI — Addio amore!

LUI — A rivederci domani sera!

(*Lei resta ai piedi del monumento in atteggiamento estatico*).

DANTE — Di', morettina...

LEI — Cosa vuoi, Dante?

DANTE — Mi dai un bacio?

LEI — Sei troppo in alto!

DANTE — Scenderò.

LEI — Non lo fare! Tu sei il mio ideale: resta dunque nelle altitudini. Ti baceranno le bianche labbra dell'aurora!

(*Se ne va. Dante sospira. Un cane arriva di corsa sotto il piedestallo e alza la gamba. Arriva trafelato*).

IL PADRONE DEL CANE — Flik! qua Flik! brutto porco! (*rivolgendosi a Dante*) Perdona, sommo Poeta, l'animale profano!

DANTE — Mi scappa anche a me.

(*Scende dal piedestallo e si mette in posizione, voltando le spalle al pubblico. Gorgoglio*).

IL PADRONE DEL CANE — Dante! che vedo! Per carità, rimonta sul tuo piedestallo, prima che nessuno ti veda! Serba fede alla maestà della tua gloria!

DANTE — Accidenti alla gloria! voglio rotolarmi nello sterco!

VOLT

IL TEATRO FUTURISTA

GIUDICATO DA ROMAGNOLI, TILGHER E BRAGA

Con un brusco urto il Futurismo ha spezzato tutto un mondo artistico che andava dignitosamente imputridendo, e lo ha ridotto in frantumi, in polvere cosmica. Adesso rotea come una nebulosa incandescente, e aspetta il creatore che la plasmi in nuove forme definite.

Dico aspetta. Ma uno di questi creatori (c'è materia per tanti) è già apparso. E' Luigi Pirandello. Ad analizzare i suoi lavori, ci si trova appunto la «messa in opera» di taluni principi futuristi. Per esempio la simultaneità: trovata veramente geniale, del Marinetti, che ha il torto di non sfruttare, di non condurre sino alle ultime conseguenze le sue invenzioni ma gli ingegni sono quello che sono, ed è inutile volerli deviare dalle loro strade fatali.

Specialmente visibile fu l'influsso futurista in « Ciascuno a suo modo » antipsicologico (almeno nelle intenzioni) e funambolesco. Il successo fu immenso. Anche perchè della pseudo-psicologia il pubblico ne ha fin sopra gli occhi.

ETTORE ROMAGNOLI.

I tentativi di *teatro sintetico* di F. T. Marinetti e compagni, hanno avuto — e come! — la loro importanza e il loro significato. D'accordo che, artisticamente, non siano, almeno finora, tentativi del tutto riusciti, ma, intanto, hanno operato come efficace fermento dissolutivo di un mondo sopravvissuto a se stesso e privo di ogni ragion di vivere. Strampalerie, bizzarrie, fumisterie: d'accordo, anche qui, ma, intanto, con quelle strampalerie si riaffermava contro il degenerato teatro veristico, quale l'avevano ridotto esigenza di arte nuova: l'importanza e il significato del *teatro sintetico* son tutti qui. E come presa in giro e parodia del teatro verista e psicologico che si faceva prima della guerra, bisogna ben riconoscere che alcuni dei suoi esperimenti sono riusciti e hanno toccato il segno.

Per quanto riguarda più in particolare F. T. Marinetti, la sua concezione del teatro è il logico prolungamento della sua concezione dell'arte, riflesso teorico del suo temperamento artistico. Marinetti è parolibero a teatro come nella lirica. Come nella lirica e nel romanzo, il paroliberismo è lo sforzo che fa lo spirito per sfracellare ogni preconcepito ordinamento grammaticale sintattico metrico e per adeguarsi all'onda fluente, allo slancio vitale della Vita immediata, sentita come successione di qualità sempre nuove, come gioco e intreccio e urto ed equilibrio di energie in continuo movimento, come tumultuare e turbinare e gorgogliare di violente sensazioni infinitamente molteplici tra le quali si stabiliscono per un attimo le più imprevedute relazioni, così il *teatro sintetico* è lo sforzo che fa lo spirito per sfracellare ogni preconcepito ordinamento e schema scenico e adeguarsi alla Vita, sentita anche qui come flusso vitale perpetuamente rinnovantesi e che si svolge al dilà di ogni logica concatenazione. Alla combinazione dell'intreccio o trama o *azione* succede la stilizzazione della vita in *gesti* culminanti, definitivi, essenziali. Ai laboriosi *sviluppi* psicologici, l'*atmosfera* in cui cova e finisce poi per scoppiare in un grido o in un gesto elementare il dramma. La soppressione di ogni logica scolastica permetterà il passaggio rapido dal piano della realtà comune al piano della fantasia, l'intersezione e l'interferenza dei due piani, la reintroduzione del simbolo (inteso come realtà, sensuale, fisica, che ne richiama un'altra o vi sostituisce), tutto il gioco insomma delle simultaneità temporali e spaziali variate all'infinito, unico mezzo per dare allo spettatore la sensazione fisica e vissuta dell'infinita complessità della Vita. Il personaggio cesserà di essere quel tale e tal signore, così e così fatto, definito una volta per sempre e tutto in una volta: incarnazione della mutevole Vita, diventerà cangiante e molteplice come questa, tanti personaggi e uno solo: la Vita, concepita come alogico flusso di qualità in eterno divenire. Perciò, la lista dei personaggi si allargherà fino a comprendere signori ignoti all'antica drammaturgia: animali, vegetali, minerali, cose inanimate naturali o artificiali, onde anch'esse della Vita infinita, che in certi momenti e condizioni palpitano di un'anima oscura e misteriosa, acquistano significato, entrano a far parte del dramma. Parole, gesti, atti, svolgendosi sopra un piano diverso da quello comune e banale, possono essere strani, inusitati quanto si vuole, purchè siano carichi di significato concentrato ed esplosivo. E si ricercherà sempre la *sorpresa*, la sorpresa a ogni costo, perchè la sorpresa — pensa Marinetti — spezzando la crosta

banale e comunemente logica della Vita ci dà il senso della Vita perennemente vergine e nuova.

In questa cornice, in questa forma Marinetti colerà il contenuto consueto della sua arte. Arte assolutamente e totalmente sensuale, ma di un sensualismo attivistivo e dinamico, per cui lo spirito non si perde nella sensazione, non *è* sensazione, ma l'*ha*, ne gode, la padroneggia e non ne è padroneggiato. La sensazione è l'unico contenuto di questo spirito, ma lo spirito non vi soggiace, vi si ritrova e vi si riprende. E' questa, tra parentesi, la ragione per la quale, malgrado le incredibili oscenità, i romanzi di Marinetti non sono depravanti, ma in fondo, sani: di una sanità tutta animale e ferina, se si vuole, ma pur sempre sanità. La vita egli la sente come aspro e crudele cimento, dove la gioia è conquistata a forza, pausa di conforto tra due battaglie. C'è un curioso accoppiamento, in quest'uomo, di sensualismo e razionalismo: sensuale, sì, ma ogni concessione a languori mistici e religiosi è da lui nettamente rifiutata. Al centro dell'universo marinettiano non c'è che lo Uomo, ultima e suprema meta della universa Natura. Nel mondo marinettiano, Dio non ha parte. Marinetti è l'artista più positivista e laico che abbia oggi l'Italia. Nel *Tamburo di fuoco* il filo del dramma non è che pretesto a uno sfoggio lussuoso magnifico sontuoso d'immagini multicolore e multisone, ricche violente vibranti colte a volo e fissate, non passivamente subìte, ma riempite di una vibrazione energica che le prolunga e le sorpassa e ne fa un momento non di passività docilmente accettata, ma di vita intensa dello spirito. Nei *Prigionieri* è il senso nostalgico della impossibile libertà umana negata e distrutta dalle prigioni in cui la Vita si compiace di chiudere tutti gli esseri suoi, è l'erotismo insaziato e la noia di un'esistenza sempre uguale che tormentano i prigionieri, è l'atroce lezzo della vita promiscua, il balenare della pazzia, l'incubo della Morte che passa.

Un teatro simile non può fare a meno della collaborazione sapiente e paziente dello scenografo e del *metteur en scène,* che bagnando il dramma in giochi di luce e di colori, lo rituffino nella universa Natura di cui esso è momento effimero e fuggitivo, e con scene sintetiche ed essenziali facciano risaltare che siamo qui di fronte alla Vita concepita non come lento sinuoso molle sviluppo ma come successione di fulgurazioni successive di un'energia in perenne movimento.

Sarà interessante tener dietro agli sviluppi di quest'arte, che in più d'un quadro dei *Prigionieri* ha raggiunto la sua realizzazione.

ADRIANO TILGHER.

Gli uomini e le scuole dette di avanguardia devono la loro libertà alla rivoluzione futurista. Marinetti rimane il grande inventore. Ciò che c'è di vitale nei tentativi di oggi fu portato ieri da lui. Bisognerebbe proclamarlo violentemente.

DOMINIQUE BRAGA.
(*Le Crapouillot*, 15 *Aprile* 1921)

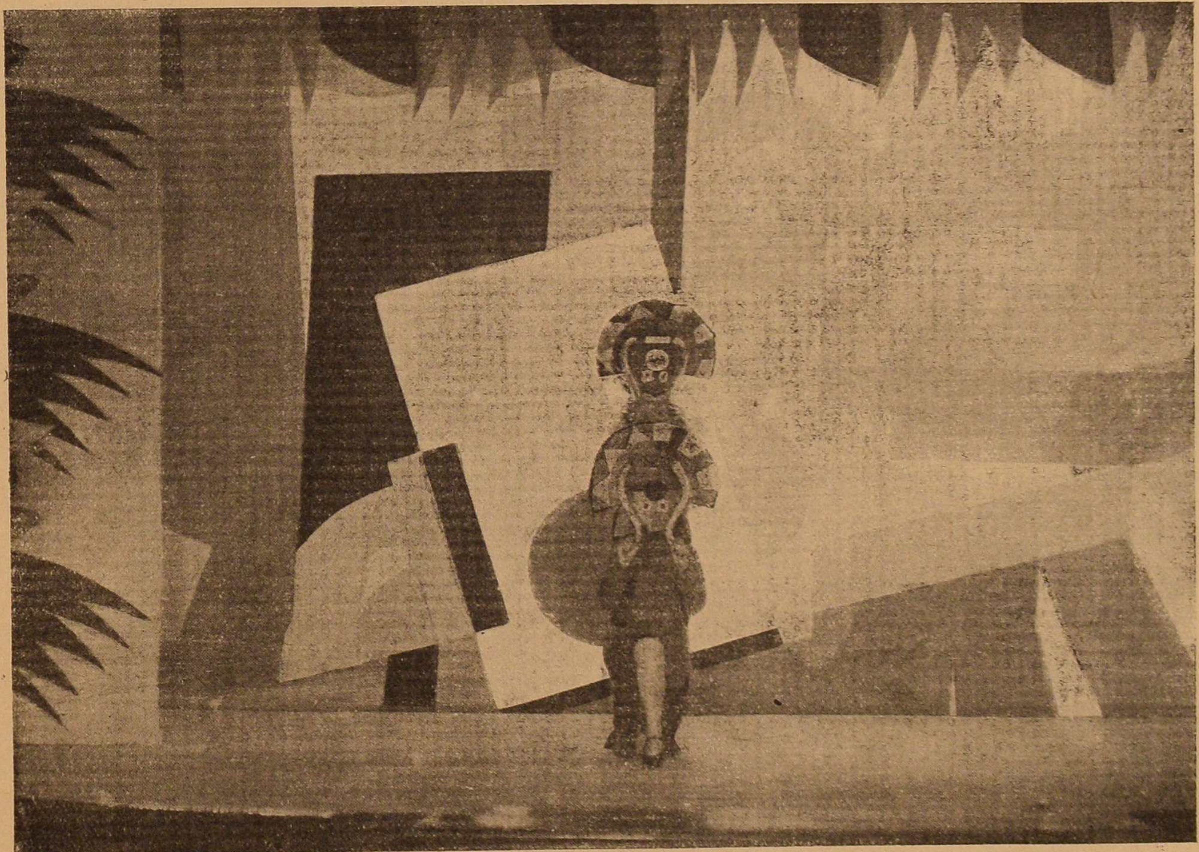
Scenosintesi plastica dinamica

(*Scenosintesi — Scenoplastica — Scenodinamica — Spazioscenico — Polidimensionale — L'attore-spazio — Il teatro poliespressivo*).

L'arte scenica contemporanea si sviluppa in piena atmosfera futurista. L'arcoscenico del teatro tradizionale è definitivamente crollato al grido di rivolta lanciato da noi futuristi nel 1915. Quell'anno, contemporaneamente al manifesto di Marinetti e di Settimelli sul *teatro sintetico futurista,* gettai per primo le basi della

rionette di Roma, nel 1920 al Teatro Argentina di Roma, nel 1921 al Teatro Svandovo di Praga, nel 1922 al Teatro Nazionale di Praga, nel 1923 al Teatro degli Indipendenti di Roma.

L'arte della scena mentre nel passato si era limitata a *suggerire,* anzichè a rappresentare, come nel teatro greco e in quello medioevale, dopo l'apparizione di Wagner, ha compiuto una rapida evoluzione, benchè empirica, partecipando come elemento integrante l'azione scenica.



PRAMPOLINI: Scena e maschere per il balletto meccanico « Psicologia di macchine » di Mix (Ultima tournée futurista - 1924)

nuova *tecnica scenica futurista,* nel mio manifesto su la *scenografia* e *coreografia futurista* (pubblicato dalla *Balza Futurista,* marzo 1915, e successivamente da oltre quindici periodici italiani e stranieri).

Nel riassumere e coordinare i principii profetici ed essenziali di questo mio *sistema scenico,* ricorderò ai tardigradi mestatori del teatro italiano (capicomici ed impresari) che ogni apparente *lato teorico* ha trovato oggi, nella luce della *esperienza tecnica,* la sua concreta realizzazione: nel 1919 al Teatro delle ma-

I *suggerimenti* scenografici, dati dalla finzione prospettica per opera dei nostri scenografi del '700 nell'arcoscenico dei teatri di quei tempi, si sono trasformati oggi in *rappresentazioni plastiche* di magiche e irreali costruzioni sceniche.

La *scenografia,* cioè la scena tradizionale imperante, intesa come descrizione della realtà apparente, come finzione verista del mondo visivo, è da condannarsi definitivamente, perchè è un compromesso statico in antitesi al *dinamismo scenico,* essenza dell'azione tea-

Gli esperimenti scenici compiuti in questi ultimi tempi nei teatri europei sfociavano nell'empirismo, nel causale, nell'effimero, poichè tali esperienze sceniche erano il prodotto di aspirazioni singole, di individualità che pretendevano dare vita alla propria visione scenica senza contemplare, che investono la tecnica del teatro e la contingenza della vita dello spirito.

Il valore della riforma scenica futurista consiste appunto nell'aver inquadrato la propria concezione scenica nel tempo e nello spazio, considerando le misure del tempo e le dimensioni dello spazio in giuoco nell'arcoscenico, contemplando l'evoluzione scenico-teatrale in relazione alle nuove correnti estetiche, spirituali e di pensiero, create dal futurismo italiano e dalle conseguenti tendenze artistiche.

Come la plastica d'avanguardia volge la propria ispirazione verso le forme create dall'industria moderna, la lirica verso la telegrafia, così la tecnica teatrale s'orienta verso il dinamismo plastico della vita contemporanea, l'azione.

I principii fondamentali che animano l'*atmosfra scenica futurista,* sono l'essenza stessa dello spiritualismo, dell'estetica e dell'arte futurista, cioè: il *dinamismo,* la *simultaneità* e l'*unità* d'azione tra uomo e ambiente.

La *tecnica del teatro tradizionale,* al contrario, trascurando e lasciando insoluti questi principii essenziali per la vitalità dell'azione teatrale ha creato questo dualismo tra *uomo* (elemento dinamico) e *ambiente* (elemento statico), tra sintesi ed analisi.

Noi futuristi abbiamo raggiunto e proclamato questa *unità scenica,* compenetrando l'*elemento uomo* con l'*elemento ambiente,* in una *sintesi scenica vivente* dell'azione teatrale.

Il teatro e l'arte futurista sono, quindi, la proiezione conseguente del mondo dello spirito, ritmato dal movimento nello spazio scenico.

La sfera d'azione della *tecnica scenica-futurista* vuole:

1. Riassumere l'essenziale attraverso la purezza della *sintesi.*

2. Rendere l'evidenza dimensionale, mediante la potenza *plastica.*

3. Esprimere l'azione delle forze in giuoco con la *dinamica.*

SINTESI - PLASTICA - DINAMICA

Triangolo magico che individua e riassume ad un tempo le tre differenti fisonomie dell'evoluzione tecnica della scena futurista.

Dalla *scenografia,* empirica descrizione pittorica degli elementi veristi, alla *scenosintesi,* riassunto architettonico di superficie cromatiche.

Dalla *scenoplastica,* costruzione volumetrica degli elementi plastici dell'ambiente scenico, alla *scenodinamica,* architettura spaziale-cromatica degli elementi dinamica dell'atmosfera scenica luminosa.

QUADRO SCHEMATICO:

Scenosintesi: *ambiente scenico bidimensionale* - predominio dell'elemento cromatico - intervento dell'architettura come elemento geometrico di sintesi lineare - azione scenica a due piani - *astrazione cromatica* - *superficie.*

Scenoplastica: *ambiente scenico tridimensionale* - predominio plastico - intervento dell'architettura, non come finzione prospettico-pittorica, ma come realtà plastica vivente, come organismo costruttivo - *abolizione del palcoscenico* - azione scenica a tre piani - *astrazione plastica* - *volume.*

Scenodinamica: *ambiente scenico quadrimensionale* - predominio dell'elemento architettonico spaziale - intervento del movimento ritmato, quale elemento dinamico essenziale alla unità e allo sviluppo simultaneo tra ambiente e azione teatrale - *abolizione della scena dipinta* - *architettura luminosa di spazi cromatici* - azione scenica, polidimensionale e poliespressiva - *astrazione dinamica* - *spazio.*

Da questo quadro schematico delle possibilità sceniche futuriste spalancate dinanzi all'orizzonte dell'arte teatrale contemporanea, risulta come le nostre ricerche vadano oltre la tecnica della scena e dell'interpretazione, verso una visione più complessa e panoramica dei problemi che riguardano l'avvenire del teatro.

Mentre alcuni audaci *maestri* e *regisseurs* del teatro russo e tedesco attuale, si attardano ancora per trovare il sistema di inquadrare la *scena* nell'*arcoscenico,* di perfezionare il meccanismo tecnico del *palcoscenico,* semplice o multiplo, noi futuristi riteniamo ormai già superati questi isterismi da *macchinista teatrale* del '700, poichè abbiamo sostituito all'*arcoscenico tradizionale, lo spazioscenico polidimensionale futurista.*

Il palcoscenico e l'arcoscenico del teatro contemporaneo non rispondono più alle esigenze tecniche ed estetiche della nuova sensibilità teatrale. La superficie

piana orizzontale del *palcoscenico,* come la dimensione cubica dell'*arcoscenico,* incatenano e limitano gli ulteriori sviluppi dell'azione teatrale, schiava del quadro scenico e dell'angolo visuale prospettico fisso. Con

Emilio Settimelli

l' *abolizione del palcoscenico e dell'arcoscenico* le possibilità tecniche dell'azione teatrale trovano una più ampia rispondenza, sconfinando dai termini tridimensionali della tradizione. Spezzando la superficie orizzontale, per l'intervento di nuovi elementi verticali, obliqui e polidimensionali, forzando la resistenza cubica dell' arcoscenico, con l'espansione sferica di piani plastici ritmati nello spazio, si giunge alla *creazione dello spazioscenico polidimensionale futurista.*

Architettura elettro-dinamica polidimensionale di elementi plastici luminosi in movimento nel centro del cavo teatrale. Questa nuova *costruzione teatrale* per la sua ubicazione permette di fare sconfinare l'*angolo visuale* prospettico oltre la linea d'orizzonte, spostando questo al vertice e viceversa in simultanea compenetrazione, verso una irradiazione centrifuga di infiniti angoli visuali ed emotivi dell'azione scenica.

Lo spazio scenico polidimensionale, nuova creazione futurista per il teatro dell'avvenire, dischiude nuovi mondi alla tecnica ed alla magia teatrale.

L'attore-spazio.

Nel teatro tradizionale e antitradizionale contemporaneo, si è sempre considerato l'attore quale *elemento unico, indispensabile* e dominante l'azione teatrale. I più recenti teorici e maestri del teatro contemporaneo, come Craig, Appia e Tairoff, hanno disciplinato la funzione dell'attore e diminuita la sua importanza. Craig lo definisce una *macchia di colore;* Appia, stabilisce una gerarchia tra *autore, attore e spazio;* Tiroff lo considera come un *oggetto,* cioè come uno dei tanti elementi di scena.

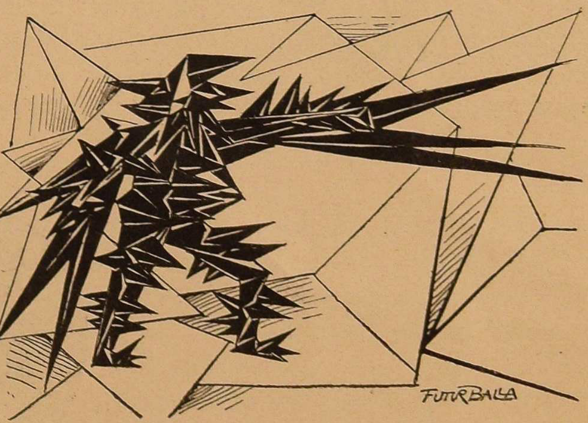
Io considero l'*attore* come un *elemento inutile* all'azione teatrale, e pertanto pericoloso all'avvenire del teatro.

L'attore è l'elemento d'interpretazione che presenta le maggiori incognite e le minori garanzie.

Mentre la *concezione scenica* di una produzione teatrale rappresenta un *assoluto* nella trasposizione scenica, l'attore rappresenta sempre il lato *relativo.* Infatti l'*incognita dell'attore* è quella che deforma e determina il significato della produzione teatrale, compromettendo l'efficienza del risultato. *Ritengo quindi che l'intervento dell'attore nel teatro quale elemento di interpretazione, sia uno dei compromessi più assurdi per l'arte del teatro.*

Il teatro, inteso nella sua più pura espressione, è infatti un centro di *rivelazione del mistero, tragico, drammatico, comico,* al di là dell'apparenza umana.

Ne abbiamo abbastanza di vedere tutt'ora questo pezzo di *umanità grottesca* agitarsi sotto la volta del palcoscenico in attesa di commuovere se stessa. L'apparizione dell'elemento umano su la *scena* rompe il



BALLA: Costume metallico per balletto

mistero dell'*al di là* che deve regnare nel teatro, tempio di astrazione spirituale.

Lo spazio è l'aureola metafisica dell'ambiente.

L'ambiente la proiezione spirituale delle azioni umane.

Chi dunque più dello spazio, ritmato nell'ambiente scenico può esaltare e proiettare il contenuto dell'azione teatrale?

La *personificazione dello spazio* nella funzione di attore quale elemento dinamico interferenziale d'espressione tra l'ambiente scenico e il pubblico spettatore, costituisce una delle più importanti conquiste per la evoluzione dell'arte e della tecnica teatrale poichè viene definitivamente risolto il problema dell'*unità scenica.*

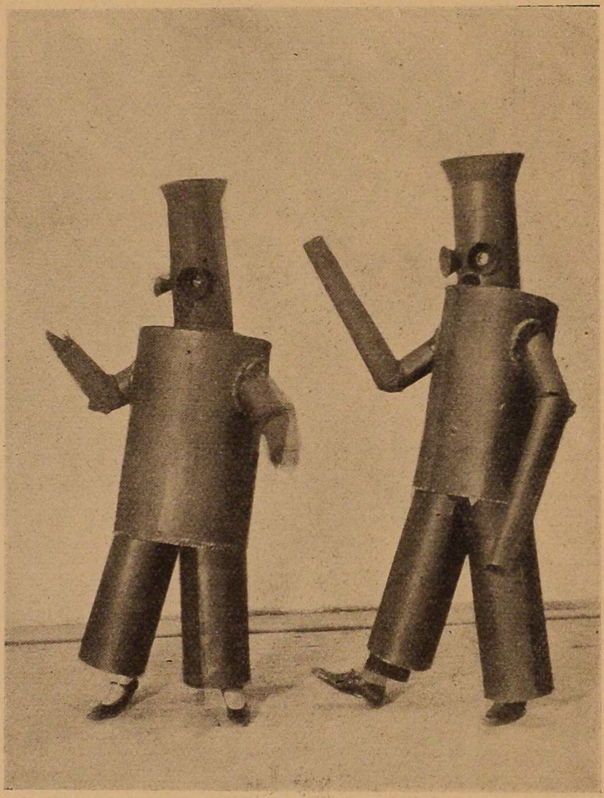
Considerando lo *spazio* come una *individualità scenica* dominante l'azione teatrale e gli elementi che in esso si agitano come accessori, è evidente che questa *unità scenica* sia raggiunta dal *sincronismo* fra la dinamica dell'*ambiente scenico* e la dinamica dell'*attore-spazio* in giuoco nella vicenda ritmica dell'atmosfera scenica.

Il teatro poliespressivo e l'atmosfera scenica futurista

Metamorfosi totale della tecnica verso la scoperta di nuovi orizzonti poliesprressivi dell'interpretazione teatrale.

Dalla pittura, *scenosintesi,* alla plastica, *scenoplastica;* da questa all'architettura dei piani plastici in movimento, *scenodinamica.* Dal palcoscenico tradizionale a tre dimensioni, alla creazione dello *spazioscenico polidimensionale;* dell'attore umano, alla nuova individualità scenica dell'*attore-spazio;* da questo al *teatro poliespressivo futurista,* che già vedo profilarsi architettonicamente nel centro di una valle di terrazze spiraliche, *collina dinamica* sulla quale s'innanza arditamente la *costruzione polidimensionale dello spazio scenico,* centro di irradiazione dell'atmosfera scenica futurista. Il teatro dovrà abbandonare quel carattere di eccezione sperimentale, di estemporaneità episodica per la vita del singolo, per assumere la funzione di un organismo trascendente di educazione spirituale nella vita collettiva. Da palestra per la ginnastica visiva il teatro deve divenire anche palestra per la ginnastica del pensiero.

Il *teatro poliespressivo futurista* sarà una centrale



Costumi Depero per il balletto delle « locomotive Anikam » (*Tournée futurista* 1924).

ultrapotente di forze astratte in giuoco. Ogni *spettacolo* sarà un *rito meccanico* dell'eterna trascendenza della materia, una rivelazione magica di un mistero spirituale e scientifico.

Una sintesi panoramica dell'azione, intesa come rito mistico del dinamismo spirituale.

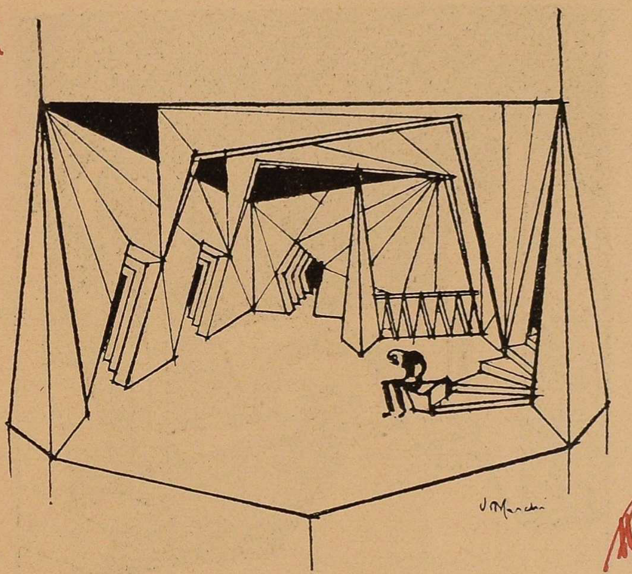
Un centro di astrazione spirituale per la nuova religione dell'avvenire.

ENRICO PRAMPOLINI.

SCENOGRAFIA FUTURISTA

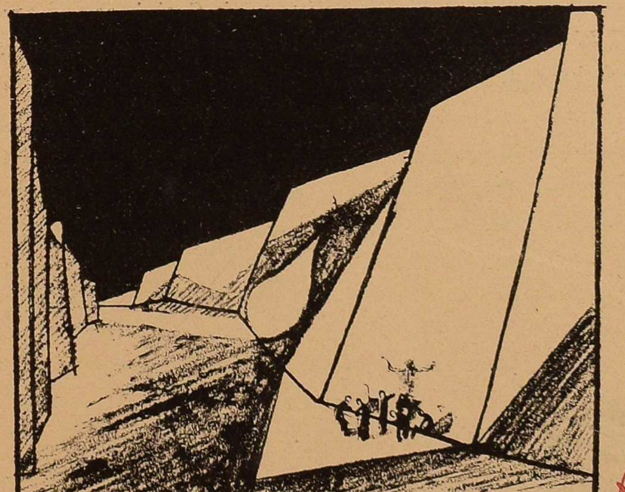
(*Ambrosiano* 31 *dicembre* 1924).

Evidentemente la scenografia italiana, durante questi ultimi tempi, ha fatto degli sforzi inauditi per rinnovare il palcoscenico dalla vecchia concezione dello



Nostra Dea di M. Bontempelli - Atto III (Teatro d'Arte di Roma)

spettacolo. Sforzi tanto più interessanti che apprezzabili in quanto hanno cozzato con le innumerevoli difficoltà, credenze e pregiudizi d'organizzatori e di pubblico, che ormai conosciamo a fondo.



Gli Dei della Montagna di Lord Dunsany (Teatro d'Arte di Roma)

Non è il caso qui di discutere su quistioni di dettaglio nè dei risultati tecnici ed artistici ottenuti da noi fino ad oggi.

Questi argomenti stiamo trattandoli su altri fogli. Riepiloghiamo brevemente la nostra attività e con essa, il contributo portato al movimento scenografico italiano in due anni appena. Somma registrabile che riesce eloquente su queste colonne futuriste che ci chiamano a rapporto.

I rendiconti sono necessari. Essi rappresentano dati che non conviene mai dimenticare da parte di chi li espone e di chi li consulta perchè offrono un bilancio di forze già svolte e prevedono le possibilità future dandone le relazioni coi capitali, finanziari, culturali, e morali a disposizione. Sono anche uno stimolo ad ag-

Paolo Buzzi

giungere, sempre più, alle realizzazioni compiute quelle da compiere.

Chiudendo il bilancio per cui spesso l'entusiasmo e la passione dell'arte hanno fatto le spese col sacrificio e la fatica non lievi, una pagina bianca e nuovamente aperta al credito degli interessati e degli intelligenti.

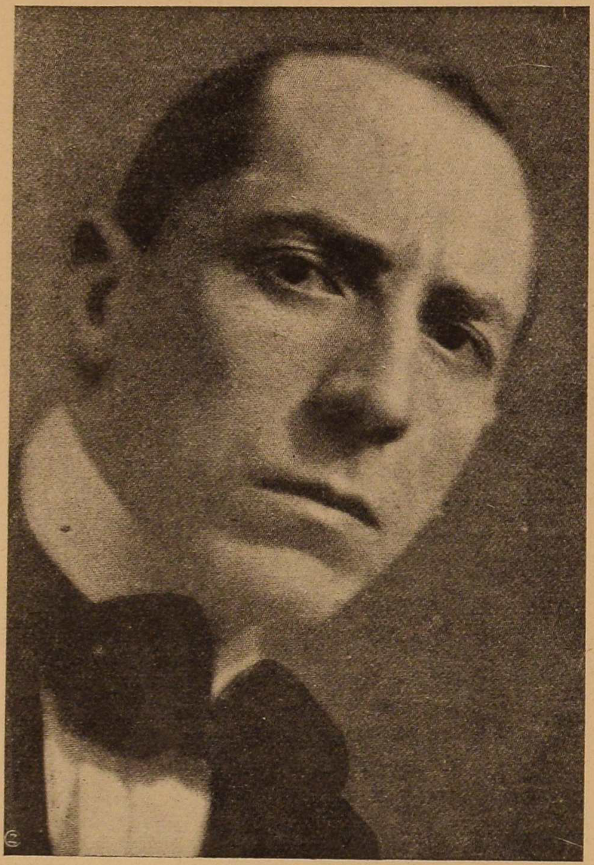
Dunque: A riportare:

Messe in scena progettate e curate dal sottoscritto:

Al Teatro degli Indipendenti in Roma: Febbraio

1923 *La Fantasima,* novella a ballo di S.A. Luciani e A. G. Bragaglia, su canzone del secolo XVI. Scenario con figurini.

Allo stesso: Marzo 1923 *Malaguena* balletto spagnolo



Boccioni

di G. Comandini e S.A. Luciani. Scenario e figurini.

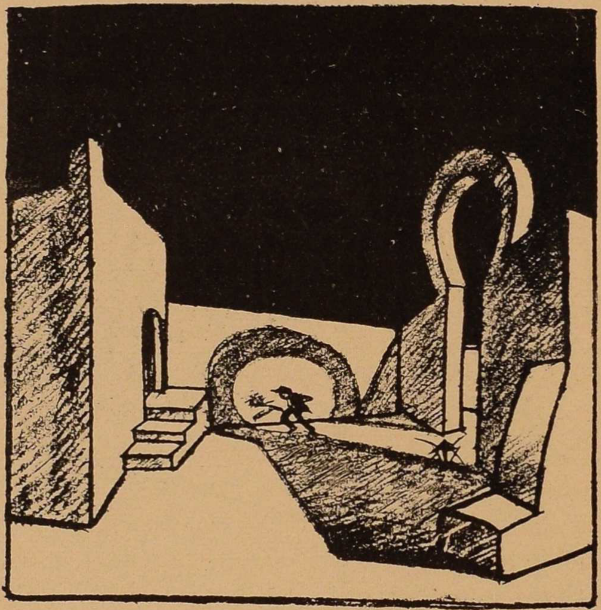
Allo stesso: Marzo 1923 *I Guai di Don Pasqualotto* balletto su antiche arie napoletane raccolte da A. G. Bragaglia. Scenario.

Allo stesso: Aprile 1923 *Circe* dramma di E. Reggio. Scenario.

Al Teatro d'Arte di Roma: Aprile 1925 *La Sagra del Signore della Nave* di L. Pirandello. Architetture di V. Marchi, compiture di Oppo.

Allo stesso: Aprile 1925 *Gli Dei della Montagna* commedia di Lord Dunsany. Due scenari e figurini.

Allo stesso: Maggio 1925 *Nostra Dea* commedia di M. Bontempelli. Tre scenari.



Scena per il balletto *Malaguena* di Comandini (Indipendenti Roma)

Al Teatro Argentina di Roma: Giugno 1925 *Enrico IV* di L. Pirandello. Due scenari e figurini.

Per conto del Teatro d'Arte di Roma: studiate le messe inscena di *Vestire gli ignudi; Così è, se vi pare; Il Piacere dell'Onestà* di L. Pirandello; e una nuova edizione di *Il Calzolaio di Messina* di A. De Stefani.

Totale diciotto scenari che hanno incontrato un grande successo controllabile con le critiche di tutti i quotidiani; salvo errore od omissione.

VIRGILIO MARCHI.

IL MUSICISTA FUTURISTA

FRANCO CASAVOLA

Se si vuole trovare un giovane musicista di vero ingegno, bisogna cercarlo fra coloro che non hanno ancora avuto l'occasione di farsi conoscere con esecuzioni pubbliche nei nostri cosidetti templi dell'arte musicale.

Non si può immaginare nelle persone che sovraintendono alla formazione dei cartelloni o programmi musicali, mano meno felice nella scelta dei lavori nuovi da presentare al pubblico. (E' proprio il caso di dire *mano* perchè certo il cervello non c'entra!)

Infatti o ci vengono presentati giovani che non hanno nulla da dire di nuovo, e che ricalcano tutte le strade più battute dell'arte, o musicisti, che sapranno sì la musica, ma ahimè! non sanno e non hanno l'arte!

Esempi anche recentissimi di questa infelicità di scelta ne abbiamo avuti e così evidenti che c'è in molti la convinzione che queste scelte siano fatte a rovescio, cioè con l'intenzione di dimostrare che è inutile dare le opere dei giovani, poichè queste sono necessariamente mediocri, e che invece col nostro magnifico, immortale, eterno repertorio c'è sempre modo di riempire le sale sia di teatro che di concerto.

Recentemente non abbiamo dovuto leggere in un nostro grande quotidiano che adesso è un periodo di magra per gl'ingegni musicali e che quindi è meglio che i musicisti stiano zitti?

Per fortuna è un *uomo di teatro* che parla, e questo non dimostra nè competenza a giudicare l'arte, nè cervello sufficiente per fare il critico, nè qualità divinatorie per fare il profeta. Ci sarebbe da fare una *piccola* obbiezione a questa comoda teoria: come sarebbero stati rivelati al pubblico in altri tempi gli artisti che ora formano la nostra grande gloria musicale se si fosse sempre seguita simile teoria?

Per nostra fortuna invece esistono anche oggi in Italia musicisti d'ingegno, di vero ingegno che sanno la musica e che hanno un loro mondo da rivelare. Basta saperli trovare. Franco Casavola. Eccone uno del quale oggi vogliamo dire due parole.

Nativo di Bari, compiuti gli studi classici studiò musica prima col maestro La Rotella e poi con Ottorino Respighi.

Egli appartiene al gruppo dei futuristi e come futurista il suo contributo è stato ed è continuo.

In quattro manifesti futuristi, egli con acume critico e sottile analisi esamina i più appassionanti problemi musicali d'attualità esponendovi idee originali, genialissime e definitive.

Egli è scrittore arguto, limpido ed ha pubblicato un volume « *Avviamento alla Pazzia* » libro che attraverso

Franco Casavola

un'analisi, mordace inesorabile dei piaceri dell'oggi, è tutta una aspirazione verso l'innattuato e l'innattuabile, pieno di fascini suggestivi e profondi.

Altri due libri egli ha in preparazione nel mentre sviluppa una notevole attività polemica in articoli su giornali e riviste.

Ma parlando di un musicista quello che naturalmen-

te interessa maggiormente è la sua produzione musicale.

E questa in Franco Casavola dato che è veramente giovane è già ragguardevole e varia. Egli ha scritto e in parte anche pubblicato numerose liriche per canto e pianoforte, il balletto: *Hop-Frog* in 3 quadri (da Edgardo Poe).

La notte di S. Pietro azione coreografica su versi di E. Cavacchioli.

Anikam del 3000 Balletto meccanico.

Stati di Ebbrezza, balletto in un quadro su parole di G. Comandini.

Tre momenti, balletto di L. Folgore.

Nella musica sinfonica e da camera egli ha *Ranocchi al chiaro di Luna,* suite romantica in tre tempi.

La Danza dell'Elica, per flauto clarinetto, violini, timpani, macchina del vento e motore a scoppio.

Atmosfere primaverili, poema sinfonico.

Preludio e Intermezzi per il dramma: *I prigionieri* di Marinetti; *Ritornello Azzurro,* musica per la fiaba di A. Rossato.

E infine la commedia lirica in un atto *Il gobbo del Califfo* su libretto di A. Rossato. In questa ultima è di particolare interesse la soluzione che il Casavola ha trovato per il melodramma e i rapporti fra la musica, l'azione e la poesia.

Altri lavori ha in preparazione tra i quali di particolare interesse è *Lo specchio* un nuovo genere di azione musicale mimo-drammatica in un quadro e due visioni.

* * *

Quali sono i caratteri fondamentali della musica di Franco Casavola? nell'impossibilità in un breve articolo di farne una completa analisi diremo che questa musica è sempre sostenuta da una grande varietà e caratteristica ritmica. « *Il segreto della musica — diceva Rossini — è il ritmo!* »

E il ritmo nelle composizioni del Casavola è sempre ricco, interessante inaspettato nei suoi cambiamenti.

E nel suo balletto *Hop-Frog,* uno dei più riusciti, egli arriva con un effetto travolgente a fare ben sei sovrapposizioni ritmiche senza che ne risulti confusione, anzi i vari ritmi concorrono a determinare maggiormente il procedere ritmico-sintetico dell'assieme con un bellissimo risultato.

Per quello che riguarda l'armonizzazione il Casavola rivela un gusto sempre nobile e squisito; egli può usare qualunque sovrapposizione tonale, senza che questa sia mai un *partito preso* od una arida esercitazione dottrinale-teorica; ma diventa in lui sempre una necessità stilistica-emotiva.

Tutta la sua musica è soffusa di un pathos profondo e può permettersi qualunque arditezza tecnica poichè questo pathos vivifica con la sua potenza emotiva qualunque procedimento tecnico per quanto ardito e audace. Questo pathos impedisce che il tecnicismo sia fine a se stesso e diventi un'arida esercitazione formale. Così il Casavola è stato uno dei pochi in Italia a scrivere della musica enarmonica ottenendone sempre risultati di una grande suggestione ed emotività.

Un'altra caratteristica che risulta da tutta l'opera del Casavola è l'efficacia con la quale raggiunge l'espressione nella massima brevità. Qualità eminentemente moderna e futurista.

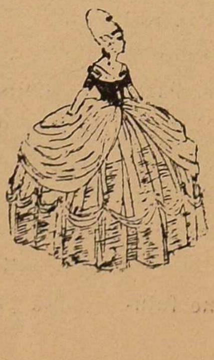
Egli non ama e non usa i lunghi e noiosi sviluppi tematici a trasformazione. Questi vieti procedimenti accademici non si ritrovano in lui.

Emozione musicale, pathos, intensità, ottenuto tutto con rapidità sintetica e definitiva.

* * *

Ecco dunque un giovane che sta a smentire le prefiche dell'Arte musicale, e che allorquando avrà modo di farsi conoscere dal gran pubblico, tutti grideranno: finalmente! ecco un musicista nuovo!

LUIGI RUSSOLO.



LUIGI RUSSOLO

Tra le più grandi realizzazioni del futurismo italiano e le più suscettibili di ulteriori sviluppi, bisogna mettere in prima linea gl'*Intonarumori* e gli *Archi enarmonici* di Luigi Russolo.

Nel manifesto *L'Arte dei rumori,* lanciato nel 1913, Russolo nota che l'arte musicale ricercò ed ottenne dapprima la purezza e la dolcezza del suono, indi amalgamò suoni diversi, preoccupandosi di accarezzare l'orecchio con soavi armonie. Oggi, complicandosi sempre più, ricerca gli amalgami di suono più disparati,

Luigi Russolo

più strani e più aspri per l'orecchio. Ci avviciniamo al suono-rumore e l'orchestrazione moderna, adoperando con particolare insistenza gli strumenti fuori della loro normale estensione, o nei toni bassi, o nei superacuti (dove cioè gli strumenti danno suoni di timbro differente dal loro timbro naturale) prova che questa ricerca altro non è, in fondo, che un bisogno universalmente sentito di avere nuovi timbri da adoperare.

Alla limitata varietà dei timbri, nei suoni degli strumenti musicali (strumenti ad arco, a pizzico, a fiato in metallo, a fiato in legno, a percussione), si contrappone l'infinita varietà di timbri che noi troviamo nei rumori naturali e della vita.

Il pregiudizio che il rumore debba necessariamente essere forte, disgustoso, assordante, — e ne esistono, senza dubbio, di così intensi da stancare ed assordare l'orecchio, mentre ve ne sono alcuni dolcissimi, tenui, carezzevoli (il fruscio delle foglie, il gorgogliare di un ruscello ecc.) — e l'errore, fino ad un certo punto, anche dei fisici, di aver voluto troppo esattamente distinguere il suono dal rumore, hanno impedito fino ad ora che venisse allargato il campo ristretto dei suoni ed accresciuto il numero e la varietà di questi, attingendo nei timbri infiniti dei rumori.

Il suono che si ottiene mettendo in vibrazione regolare e periodica un corpo elastico, è composto da un fondamentale e da altri suoni, superiori o inferiori, chiamati armonici, che con la loro varietà ed intensità ne determinano il timbro.

La differenza, dunque, fra suono e rumore, consiste solo in una maggiore ricchezza dei suoni armonici che accompagnano il fondamentale, nei rumori in confronto ai suoni e, poichè ogni rumore ha un suo tono fondamentale predominante, era chiaro che si poteva, partendo da un dato timbro di rumore, cercare di produrlo in modo che fosse modificabile nel suo tono fondamentale, così da poterne avere una scala completa di toni e semitoni. Quindi una questione di meccanica e di acustica da risolvere.

La meccanica rendeva possibile la moltiplicazione dei timbri, riproducendo ed intonando quelli numerosissimi dei rumori. Si trattava di ricercare ed ottenere dei mezzi vari e molteplici per far vibrare dei corpi elastici e dovevano essere mezzi diversi da quelli usati per ottenere i suoni conosciuti.

Così nacquero i primi Intonarumori; i gruppi di Ululatori, Rombatori, Sibilatori, Crepitatori, Stropicciatori, Ronzatori, Scoppiatori, Gorgogliatori, Frusciatori e Gracidatori, strumenti musicali diversi dai comuni stumenti d'orchestra, che, mentre si riferiscono, nel nome, a dei rumori, solo per poterli individuare, offrono in realtà tutte le possibilità musicali degli altri strumenti, in quanto possono eseguire scale diatoniche, cromatiche ed enarmoniche, salti di tono e passaggi e melodie, in una estensione più o meno vasta di ottave.

Con questi strumenti soli e uniti agli altri dell'orchestra vennero dati concerti al Dal Verme di Milano ed al Coliseum di Londra, nel 1914; al teatro dei Champs-Elisée di'Parigi, nel 1921.

Ora nei *Rumorarmoni*, specie di grandi pianoforti in cui i differenti timbri si possono ottenere con il semplice spostamento di un registro, come negli armoniums, Russolo ha riunito i principali timbri dei vecchi Intonarumori, ha accresciuto le diverse estensioni, ha aumentata l'intensità del suono e la giustezza del-

l'intonazione, ha reso possibili alcuni effetti assolutamente inottenibili con gli apparecchi primitivi ed ha facilitato di molto l'uso dello strumento, semplificandone la meccanica.

L'*arco enarmonico*, la recente invenzione di Luigi Russolo, ha ringiovanito l'insieme degli strumenti ad arco ed a plettro, trasformandone il timbro e moltiplicandone le possibilità.

Il nuovo arco è formato da una vite cilindrica di metallo, fissata ad un'asta di legno, e da una striscia di panno adattata parallelamente ad una certa distanza dalla vite stessa. Strisciando sulla corda, produce un suono singolare, paragonabile, approssimativamente, ad un tremolo rapidissimo ottenuto con un plettro.

Mentre l'arco normale ed il plettro fanno vibrare la corda in tutta la sua lunghezza, allontanandola dal suo asse, l'arco enarmonico, nel punto in cui l'attacca, divide la corda in due segmenti vibranti nella stessa maniera con cui la divide il dito di un suonatore che voglia ottenere un *armonico*. Di modo che il nuovo arco agisce nello stesso tempo come il dito che forma il nodo della corda e come l'arco che la mette in vibrazione.

Ad evitare le eventuali dissonanze risultanti da suddivisioni non aliquote della corda, la striscia di panno, che poggia sulla parte superiore della corda, ne ferma le vibrazioni, mentre la parte inferiore, dall'arco al ponticello dello strumento, vibrando liberamente, produce il suono corrispondente alla sua lunghezza.

Essendo dunque l'arco a determinare la lunghezza della corda, nel tempo stesso che la mette in vibrazione, le diverse note si ottengono poggiando l'arco nel punto preciso in cui si sarebbero poggiate le dita dela mano sinistra.

Di conseguenza, abolita la diteggiatura, l'accordatura per quinte non ha più ragione di essere e si possono disporre le corde come meglio si crede.

Nel primo concerto tenuto a Milano, nel dicembre del 1925, Russolo presentò il violino ed il violoncello accordati per ottava, terza maggiore e terza minore. Vale a dire: per il violoncello, dalla 4.a alla 1.a corda, *do, do* (ottava superiore), *mi* e *sol* e per il violino *sol, sol* (*ottava superiore*), *si* e *re*. Ora, aggiungendo due corde acute al violoncello, oltre a dargli una estensione enorme, ha stabilito l'accordatura do, do, sol, do, *mi* e *sol* che si presta a moltissime combinazioni armoniche.

Oltre alla novità del timbro ed alle infinite nuove possibilità, dovute alla tecnica differente, gli effetti particolari del nuovo arco sono gli accordi tenuti e specialmente i *glissando*, che si ottengono facendo scorrere l'arco diagonalmente su una, su due e su tre corde, e che danno una scala perfettamente enarmonica, con un effetto di granitura ben diverso dal solito portamento.

Non basta. La caratteristica già osservata di poter determinare, oltre le note, tutte le gradazioni intermedie, spostando semplicemente il punto d'attacco sulla corda, conferisce allo strumento una qualità veramente preziosa: quella di poter ottenere, applicando sulla tastiera una striscia di carta con le divisioni matematiche di qualsiasi sistema musicale, le intonazioni perfette di qualsiasi scala, senza una speciale educazione acustica e con la più grande facilità, riducendosi l'esecuzione alla cura di poggiare l'arco nel punto preciso in cui sono segnate le note.

Grazie dunque al genio di Luigi Russolo, che ha saputo crearcene i mezzi, la conquista dell'*enarmonia totale*, grande meta della musica futurista italiana, è oramai un fatto compiuto.

A differenza del pianoforte di Haba e dell'armonium di Baglioni, che danno solo i quarti di tono, gli strumenti di Russolo possono determinare nettamente le frazioni di semitono anche infinitesimali. Si che l'intervallo più piccolo, che nella scala temperata rappresenta sempre un salto, un gradino che si scende o che si sale, con gli intonarumori e con gli strumenti ad arco enarmonico, trasformandosi in una successione nettissima di frazioni intermedie, si determina per gradazioni quasi insensibili e per delicatissime sfumature.

Dove prima era la linea, se così posso esprimermi, ora è possibile la curva. Il profilo rigido, ineguale, duro ed angoloso della scala sparisce per dar luogo ad una linea morbida ed armoniosa.

Si aprono nuove ed infinite possibilità per la musica avvenire. E chi non le vede è cieco o imbecille.

Dopo le esasperazioni sinfoniche, armoniche e ritmiche e le corse pazze dietro le mode ed i fallimenti e le cadute e le neo-classiche confessioni d'impotenza, a voler credere a qualche autorevole profeta, i musicisti moderni tentano, liberandosi da tutte le porcherie raccolte nel corso delle faticose avventure, di tornare finalmente al canto.

Il nuovo canto, tuttavia, non può essere concepito isolatamente, trascurando l'esperienza sinfonica, ritmica ed armonica acquisita.

Come affermavo nel mio manifesto, la musica futurista consiste in un nuovo rapporto tra canto, ritmo ed armonia.

Questa concezione pone tutti gli elementi costitutivi della muisca sul medesimo piano, senza dare, a scapito degli altri, un eccessivo sviluppo ad uno solo di essi.

Nel campo della musica enarmonica è invece possibile, uno sviluppo puramente orizzontale. Poichè pensare come sostegni alle audacissime curve enarmoniche i soliti pilastri della scala temperata è errore grossolano. E' come dare un punto di partenza obbligatorio e tante soste obbligatorie lungo la strada, prima dell'obbligatorio punto di arrivo.

In tal modo non vi sarebbe quasi nulla di mutato.

Viceversa, poichè è una nuova musica che comincia, è necessario tornare alle origini e svolgere il canto enarmonico in assoluta libertà.

Ancora e sempre, padroni del futuro, siamo soli a dominarlo con la nostra forza e con le nostre leggi. Le legioni, al solito, sorgeranno domani e, di buona o di mala voglia, seguiranno il solco da noi scavato.

FRANCO CASAVOLA.

GILBERTO GOVI

Ecco il nome di un artista che vi fa respirare a pieni polmoni, che vi allarga il cuore, come vi trovaste, in una giornata di sole, in aperto mare.

Schietta, vivida, brillante e forte è la sua recitazione.

Rosetta Mazzi

Il Govi frequentò giovanissimo l' Accademia di Belle Arti e si dice che sarebbe riuscito un potente ritrattista; ma la passione pel teatro gli fece abbandonar la matita e diventò un potente macchiettista. Passò da un disegno a un altro; passò, tra peripezie d'ogni sorta, da un teatrino di dilettanti a un altro, fin che diventò socio e attore dell'Accademia Filodrammatica italiana, dove emerse e di dove spiccò il volo.

Breve volo dapprima, nel cielo della sua nativa Liguria, poi la sua ala poderosa lo portò sempre più lontano e sempre più vittorioso.

Oggi tutt'i pubblici lo desiderano, e tutti, in ugual misura, lo ammirano e lo acclamano.

A questo creatore ed animatore della « Dialettale Genovese » devono infinita gratitudine tutti coloro che nell'arte amano sovra ogni cosa la sincerità, la verità, la naturalezza.

Quale respiro, ripeto, sa dare il Govi, e come sa far amare il teatro dialettale! Oppressi da troppe finzioni sceniche sedicenti cerebrali, da troppi polpettoni di pensiero dove le costose toilettes hanno la parte principale, oppressi da troppi lavori di artifizioso intimismo sbadigliante, è un gran bene, è una liberazione poter tratto tratto gustare dell'arte pura, senza pose, e rappresentata con spontaneità, come sa il Govi con la sua prodigiosa espressione.

Rina Gaioni-Govi

Tanto espressivo sa essere che il difficile dialetto genovese, la difficile lingua del « sci » in bocca sua diventa facile e comprensibile a tutti.

I non genovesi che vanno a sentir Govi, timorosi di non capir nulla, restano stupìti.

Egli saprebbe farsi intendere anche da un eschimese.

A tal proposito si racconta del godimento procurato dal Govi a degli inglesi al Lido d'Albaro. Quegli inglesi, puro sangue, tanto capirono e gustarono la sua recitazione che, malgrado la loro poverbiale flemma, salirono in « camerino », tra un atto e l'altro, ad abbracciare entusiasti il Govi, e si fecero tra i più assidui alle sue recite.

E' naturale quindi ch'egli abbia saputo affollare i teatri a Milano, a Torino, dovunque egli porti la sua maschera indimenticabile, le sue impareggiabili truccature. Indimenticabili infatti sono le macchiette ch'egli sa creare e che di giorno in giorno va moltiplicando. Il suo repertorio è vasto, ed è logico che lo sia. Il repertorio di un grande artista è illimitato, anche se si tratta, come in questo caso, di un artista dialettale. Dai lavori di Nicolò Bacigalupo, che possiamo dire il padre del Teatro Genovese, passò a quelli di Emanuele Canesi, di Varaldo, di A. Novelli, di U. Palmerini, Lopez, Forzano, Simoni, e oggi i suoi autori non si contano più, poichè tutti vogliono scrivere per lui.

Il Govi sa scegliere con acuto ingegno, e sa adattare al suo dialetto anche i lavori non di penne liguri, non — voglio dire — schiettamente genovesi, ma che gli danno il mezzo per creare interessanti tipi.

La sua comicità — che ha sovente sapore ferravilliano — è meravigliosa, superlativamente esilarante, e sempre corretta, misurata.

Lo ricordo nelle figure che più lo resero popolare: in Sciò Steva (I manezzi per maià na figgia), in Sciò Faustin Caviggia (Quello bonn'anima), in Sciò Pippo Manezzi, in Sciò Agostin Leituga, nel Beppin Caoteio (In pretua), e quale corretto e perfetto artista nel Parodi e C. di Lopez, e quanto sa commuovere con finezze beniniane ne « La Vedova » di Simoni.

Quanta luce, quale vita in que' suoi rutilanti chiari occhi marini!

Il Govi ha saputo poi circondarsi di collaboratori degnissimi di lui e che gareggiano in bravura e in diligenza.

Tutta la sua affiatatissima Compagnia, senza alcuna eccezione, va lodata incondizionatamente. Rina Gaioni-Govi, gemma della «Dialettale genovese», bella e bravissima, dalla voce deliziosa, dalla recitazione ricca di squisite sfumature, è una veramente valorosa ed elegante attrice.

Rosetta Mazzi, la briosa caratterista, che vanta eccezionali doti di comicità, sì da far ricordare i più bei nomi delle caratteriste italiane di un tempo.

E notevoli Gina Guiducci, Amelia Fancelli, Lina Gando, e tra gli attori il comicissimo Pieri

Gilberto Govi

Maffeo, il gustoso M. Gando, l'attor giovane Ortolani, Luigi e Sandro Parodi, Federico Pittaluga, il Gardini, e tutti e tutti, torno a dire, i componenti di questa Compagnia di primissimo ordine che l'esperto e attivo Alfredo Mazzi amministra e guida con saggezza, col più fervido amore, e con giustificabile fede.

Genova può così vantare nella « Daniele Chiarella » una stupenda dialettale; « La Superba » à in Gilberto Govi un superbo artista, superbo per grandezza, quanto modesto, bonario e sincero.

GIORGIO BOLZA

COMPAGNIE ITALIANE DI ARTE SCENICA

LA "FEBO MARI"

Febo Mari non ha certamente nessuna necessità di essere presentato.

Citare il suo nome equivale tesserne i più alti elogi.

Tuttavia, per assolvere il nostro compito di giornalisti, e per sdebitarci in qualche modo di tutto il godimento spirituale che ogni sera profonde la sua anima squisita ed il suo *cervello quadrato*, parleremo di lui come uomo, attore e direttore.

Egli non è figlio d'arte. Nato da distintissima famiglia siciliana, ha conservato tute le migliori qualità del gentiluomo colto e del signore raffinato. Sempre con un sorriso sinceramente affabile accoglie nel suo camerino chiunque cerchi conoscerlo; e, guardando il visitatore con i suoi grandi occhi pieni di dolcezza, che scrutano senza urtare lo intrattiene simpaticamente con una naturale eloquenza affascinatrice tanto da rendérselo immediatamente amico. Ed è senza dubbio questo suo fascino, ch'egli porta ogni sera alla ribalta, che lo ha fatto diventare, in aiuto alla sua arte indiscussa, l'artista applaudito, cercato, amato.

Attore fine, non si lascia mai trasportare dalla banalità, che talvolta ottiene il grossolano effetto, non cerca negli sbracciamenti quella efficacia ch'egli sa trovare con la sobrietà e la correttezza dei suoi gesti. Una solida coltura ed un acuto senso di psicologo, gli permettono di penetrare nell'anima degli autori e dare ai personaggi che rappresenta quelle caratteristiche sicure che ce li rendono vivi e reali. La sua voce armoniosa ed insinuante trova sempre, quand'egli lo vuole, la via del nostro cuore. Con tenuissime sfumature, con inflessioni indefinibili, arriva a farci commuovere, come tanti altri non saprebbero mai. La sua chiara dizione, accompagnata da una mimica sapiente e dalla mobilità della sua maschera espressiva, ci persuade sempre, anche quando deve sostenere (colpa dell'autore) una tesi poco convincente per sè stessa. Semplice e naturale nelle frasi incolori, diventa incisivo in quelle più salienti, e, con una rara abilità, sa scegliere il momento opportuno per fare una pausa che tiene l'uditorio sospeso, senza respiro e che aspetta ch'egli parli per poter riprendere il fiato.

Giovanissimo — era allora avvocato a Milano — fu preso violentemente dalla passione per il teatro. Lasciò il codice e fu primo attore nella Compagnia Tina di Lorenzo-Falconi.

Il suo debutto fu una grande rivelazione. Dopo pochi anni, per ragioni che noi ignoriamo, abbandonò la scena per darsi all'arte muta con nobiltà d'intenti, in qualità attore e direttore.

Nel 1925 formò l'attuale Compagnia con la quale iniziò quel giro trionfale che tutti conosciamo e che ci rivelò, oltre che le sue meravigliose doti di attore, che ci erano note, quelle anche più rare di direttore.

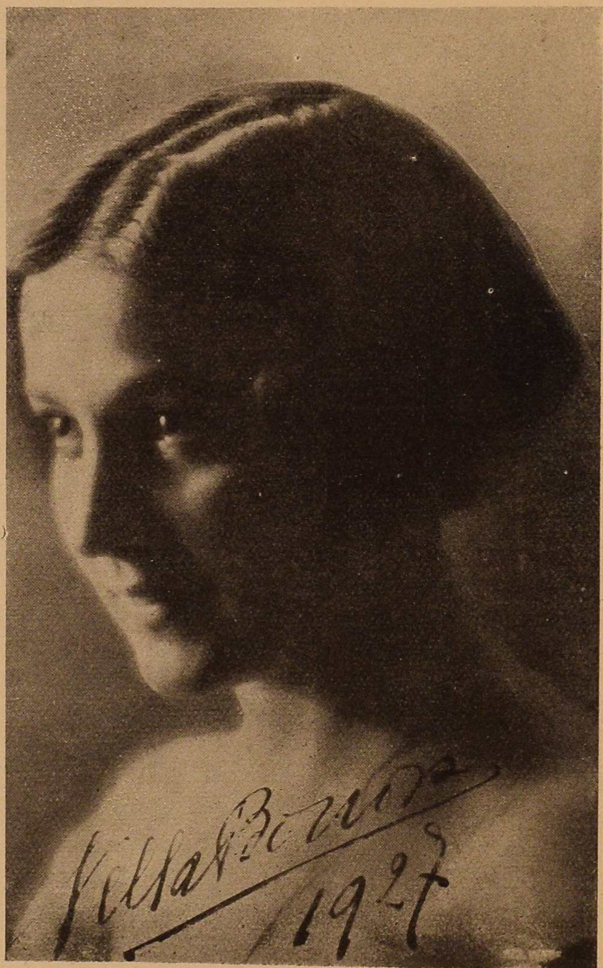
Ed è sotto questo aspetto specialmente che noi oggi vogliamo additarlo ai pubblici italiani, perchè gli riconoscano anche questo grande merito.

Nella scelta fatta per formare l'attuale sua Compa-

gnia Febo Mari addimostrò fin da un primo tempo rara abilità di capocomico, non soffermandosi su di un nome solo, ma cercando, specialmente nelle attrici, quei diversi temperamenti che poi gli permettessero di inscenare qualsiasi lavoro. Così troviamo Giannina Chiantoni attrice sicura, di temperamento eminentemente drammatico, già troppo nota perchè qui se ne debbano menzionare le qualità; Maria Nella Bonora squisita per grazia e signorilità; Antonietta Mordeglia insuperabile nelle parti ingenue liriche ed infantili. Nell'elemento maschile si attenne agli stessi concetti, dimostrati dai nomi di Calabresi, Lombardi e Spano.

Con amore dirige i suoi scritturati che di amore lo ricambiano. Con saggezza sceglie per ognuno quelle parti che più si addicono per linea e temperamento, e, con infinita pazienza, insegna, prova e riprova innumerevoli volte, finchè ne risulti quell'insieme omogeneo ed armonico che ci dà la sensazione di assistere a delle scene della vita reale.

Ecco perchè in breve tempo egli ha saputo farsi ammirare ed amare, e noi con sincerità profonda gli auguriamo un avvenire luminoso, che lo porti alle



mete gloriose raggiunte solo dal genio quando è coadiuvato dal più severo studio e dalla più tenace volontà.

NINO BALDINI.

NOTIZIARIO

ROMA

INDIPENDENTI.

Non possiamo assicurare i nostri lettori che al teatro degli Indipendenti, appunto perchè... non dipende da alcuno, se non dall'estro creativo, dalla passione e dall'apostolato di Anton Giulio Bragaglia, non avranno chiuso o sospeso per la seconda volta i lavori, e forse per un tempo indeterminato, quando questo notiziario sarà pubblicato. Mentre scriviamo, per iniziativa della *Fiera letteraria*, tutti i critici drammatici dei quotidiani hanno promosso una pubblica sottoscrizione per propinare una sufficiente e vitale inalazione d'ossigeno al teatro moribondo, che nonostante la sua fama europea vive come Pierrot di musica, di stelle e d'amore. A Roma non ci sono mecenati, e forse non ce ne sono altrove; non ce ne possono essere in pieno dominio della velocità meccanica, mentre trionfa l'Olimpo dei grandi circuiti. L'Italia moderna non è o non vuole essere la Grecia antica, ove Socrate, Eschilo e i campioni olimpionici vivevano sotto lo stesso limpido cielo, in una euritmia di vita che aspetta ancora di essere superata. Le gare dello spirito oggi sono sopraffatte dalle gare dello sport. Ma se non c'è il mecenate individuale può esserci quello collettivo, e perciò il pubblico può sostituirsi alla spontanea iniziativa del singolo e soccorrere il teatro degli Indipendenti, il quale cresce di gloria man mano che diminuisce di proprietà amministrativa.

Segnaliamo frattanto lo spettacolo di riapertura ed auguriamoci non di richiusura, con *I sudditi di Re Ameba* di Corrado D'Errico. Questa volta non siamo d'accordo col giovane collega ed amico, di cui apprezzammo già, con la più fervida simpatia, la precedente *Vestita di rosso e di nero*, lavoro noto ai lettori di questa rivista, e del quale ci piacque il rapido, per quanto superficiale, impressionismo drammatico e sopratutto il suggestivo impressionismo pittorico, elemento questo che potette ricevere dalla scenografia bragagliana la sua piena e gagliarda realizzazione. Ma anche questa volta la fantasia e il criterio interpretativo di Bragaglia hanno soccorso, perchè il tono serio e il simbolismo drammatico e grottesco dell'autore è stato trasformato nelle repliche in tono satirico ed umoristico, e la cosa se non andava proprio del tutto, andava certamente meglio. Perchè si può anche ammettere la stravaganza della parola di un re degli Amebidi, che abbandonano il rifugio alpestre, ove si erano ridotti a vivere allo stato di natura in odio alla civiltà meccanica, per tornare in mezzo agli uomini e sopratutto alle donne, delle quali sentivano una nostalgia ossessionante (l'esasperato erotismo è fino ad oggi la nota saliente del teatro D'Errico) per assistere quindi al dramma della maternità di una donna-macchina, o forse meglio di una macchina-donna, la quale erompe in un grido umano quando la comunità si abbandona all'istinto del traffico mercantile; a patto però che ci si rida sopra, e si tiri via, di trovata in trovata, con gustose sottolineature caricaturali e satiriche. La impostazione del lavoro invece era seria, e lo svolgimento si arrovellava in una oscurità senza logica formale e senza logica umana. Il capriccio fantastico ci è apparso così fine a se stesso. Le accoglienze della prima sera sono state deferenti ma non troppo calorose. L'interpretazione è stata assai soddisfacente e ingegnosa e suggestiva, in una fondamentale semplicità, la messinscena. Lo spettacolo fu preceduto da un discorso di Marinetti sul teatro di Stato, che meriterebbe una discussione a parte. Ci limitiamo ad approvare quasi tutte le idee dell'oratore, che del resto sono sue, come di tanti altri, noi compresi, e non da oggi. Plaudiamo intanto a Marinetti che le divulga.

ODESCALCHI.

La direzione della Stabile ha rivelato un nuovo lavoro ed un nuovo autore e la rivelazione è stata salutata dal pubblico con i più lieti auspici. *La Padrona* di Ugo Betti è un dramma ben pensato, ben costruito, ben lumeggiato da una ferma psicologia e riscaldato da una sobhia e calda commozione umana, in un luminoso, per quanto discreto, riverbero di lirismo interiore che tradisce certamente la scaturigine letteraria dell'ispirazione, ma che ci assicura di una austerità artistica non mai abbastanza lodata sopratutto nei giovani scrittori. La padrona è una giovane donna, prosperosa e sensuale, moglie di un marito maturo, la cui vita prepotente e signoreggiante riesce a trionfare sulla brutale violenza dell'uomo e sulla inane gelosia di una figliastra tisica, la quale è uccisa dall'impeto stesso della sua impotente ribellione sopraffattrice. Buona l'interpretazione. Ottime le accoglienze del pubblico e numerose le repliche.

Il tempo è un sogno di H. Lenormand non era proprio nuovissimo, perchè un pubblico ristretto l'aveva conosciuto qualche anno fa al teatrino di villa Ferrari. Questo è un dramma tipicamente intimista ed è per noi anche abbastanza fiacco, perchè non è sufficiente l'intenzione di prospettare un dramma dell'inespresso, quindi antiteatrale per eccellenza, lo scolorire le tirate e lo smorzare il giuoco dei sentimenti fino alla grigia nebulosità ed alla piatta uniformità. Il motivo della vita umana governata dalla predisposizione del destino non è certo una visione nuova e l'originalità della espressione artistica resta assai limitata dalla scarsa efficacia persuasiva, come è avvenuto nelle accoglienze fredde e riservate del pubblico.

VALLE.

Tatiana Pavlova nella ricerca dei lavori italiani di qualche interesse e nella presentazione scenografica suggestiva non è seconda a nessuna. *La donna sullo scudo* di Ugo Betti e Osvaldo Libertini ha avuto buone accoglienze dopo i primi due atti, e qualche contrasto dopo il terzo. L'atmosfera di questo dramma respira in pieno wildismo e in pieno dannunzianesimo, ma noi troviamo che non vi respira con la dovuta ampiezza. I due autori però hanno avuto la sgradita sorpresa di vedersi giudicata la comune fatica non nella sua integrità; nè quindi derivata una insufficiente chiarezza che a sua volta ha determinato la perplessità degli spettatori. Costoro infatti hanno assistito alla rappresentazione assai lineare e scheletrica di una specie di amore fatale che stringe nelle sue spire inesorabili due amanti: Palma e il Rosso, una etera ed un condottiero di folle, personaggi un po' simbolici che si muovono in un'atmosfera di passioni infuocate, in un tempo approssimativamente antico che potremmo precisare intorno al millennio. I due amanti cadono vittime della loro passione e del tradimento che ciascuno tramava all'insaputa dell'altro, in una reggia incendiata. Le intenzioni di dare sfogo ad un acceso lirismo con grandi effetti di movimento teatrale non mancano, ma i colori verbali non hanno raggiunto l'audacia delle intenzioni e il nodo drammatico non è apparso potentemente stretto in una angoscia umana, come era desiderabile. In compenso le esteriorità scenografiche sono state prodigate con lussuosa ricchezza, fino a soffocare l'azione stessa del dramma. La fantasia orientale degli scenografi Strenkowski ed Exter, di stile ultramoderno, ha sopraffatto con eccesso di zelo la

personalità dei drammaturghi, che pertanto, anche senza potersi imporre questa volta vittoriosamente, hanno saputo suscitare intorno alla loro opera molte discussioni e un curioso interessamento. Tatiana Pavlovna è stata una protagonista superba per i suoi atteggiamenti plastici e le sue vivide accentuazioni drammatiche. Cesare Giulio Viola ha affrontato con la medesima interprete la sua seconda prova, ma questa volta non con altrettanta unanimità di consensi della prima. *La donna dello scandalo* ha riprodotto una situazione drammatica tutt'altro che nuova, e che ricorda assai da vicino la vicenda dello *Scandalo* di Bernstein. Anche ammesso che lo scrittore italiano ha rivissuto con la sua particolare sensibilità la vicenda della buona signora provinciale, che si brucia le ali della fantasia timide e malsicure al fuoco fumoso di un'avventura cittadina per poi tornare, umile e sottomessa, al marito che sa comprendere e perdonare, è certo che la povertà inventiva non riesce ad imporsi vittoriosamente con la singolarità di una diretta e schietta commozione umana. Il Viola è uno scrittore probo che ha bisogno di misurarsi con una audacia più decisa piuttosto che alle variazioni sullo stesso tema, anche quanto si vuole ma non abbastanza significative.

La commedia, interpretata egregiamente dalla Pavlovna, dal Sabbatini, dal Mina, dal Bernardi e dal Geri, è stata applaudita calorosamente con qualche contrasto.

L'attività agli Indipendenti.

Si reclama da ogni parte l'identificazione certa di Waxili Cetoff Sternberg, autore di *Storienko, Dramma di sogni, Il medico della signora malata, Il topo* e *L'Imperatore*, cinque successi determinati tutti al Teatro degli Indipendenti. A. G. Bragaglia, dopo aver protetta per alcuni anni sotto la maschera russa, la sua indipendenza d'autore, ha ora il piacere di assicurarlo italiano. W. Cetoff Sternberg si traduce, è vero, Luigi Bonelli senese.

L'attuale, pur se compromessa e angustiata stagione si va affrettando ad assicurare agli Indipendenti nuove attività, e di prim'ordine. La prima edizione italiana di *Voules Vous jouer avec moa* di Marcel Achard, comedia già rappresentata per 470 sere a Parigi, e pubblicata in molte edizioni dalla Nouvelle Revue Fr., ha offerto, precedentemente a quest'ultimo *Imperatore* di Luigi Bonelli, uno spettacolo squisitamente raffinato agli intellettuali modernisti di Bragaglia. Già la produzione grottesca di Corrado D'Errico, inclinata al farsesco, aveva ancòr essa tenuto fronte brillantemente alle discrete repliche rette. Tra pochi giorni il «Bob Taft» di Antonio Aniante, uno dei più audaci avanguardisti nostri, segnerà forse la più aspra battaglia d'autore italiano, agli Indipendenti quest'anno. Ove gli aiuti reclamati dal corpo della Critica Drammatica nazionale, giungano avanti che l'Impresa di Bragaglia asfissi, molti altri autori italiani, e due o tre stranieri importanti, si inquadreranno nelle cornici colorate dello Sperimentale, romano, il cui cielo sotterraneo è tanto ansiosamente solcato dai fasci colorati delle lanterne magiche bragagliane, inseguenti, nelle atmosfere sceniche, le chimere dei vigilati poeti d'avanguardia.

Sabato scorso alla Casa d'arte Bragaglia, dalla ribalta degli Indipendenti è stato lanciato il programma di una nuova estetica: *L'Immaginismo*. Il pittore Vinicio Paladini ha esposto l'ispirazione e la teoria di questo nuovo indirizzo spirituale che riassume e definisce in una sintesi nuova tutti gli sforzi dei precedenti movimenti d'avanguardia. Esposti i canoni del movimento teorizzati nella rivista «La Ruota dentata» da Umberto Barbaro il Paladini ha parlato ampiamente delle realizzazioni artistiche del gruppo attuate nelle opere dei poeti Dino Terra, Bonaventura Grassi, Vernon Mann, Elena Ferrari, E. Cipelletti, Paul Elorès etc., e dei pittori Antonio Fornari, Lucanovic, etc., intrattenendosi con parole di vivo elogio per l'opera infaticabile e geniale del «Teatro degli Indipendenti».

Il pubblico intellettuale e cosmoplita che letteralmente gremiva la caratteristica sala degli Indipendenti ha ripetutamente applaudito l'oratore, trattenendosi poscia in lunghi ed appassionati commenti.

ALFREDO DE DONNO.

TORINO

Voler dire delle novità dello scorso mese significherebbe fare del pettegolezzo critico. Penso che quando le opere si manifestano decisamente scadenti il critico possa e debba tacere. Stroncare? In sede di sensibilità artistica il semplice tacito disdegno è sufficiente. Alla restante grossa e buona folla perchè togliere il piacere di certe opere e di certe fortune, delle quali soltanto può compiacersi? Vigiliamo piuttosto che nulla di buono si disperda: il compito sarà più utile e più nobile anche se spesso vano.

E così di varie novità rappresentate sia pure con successo lo scorso mese taciamo, e considerato che di *Diana e la Tuda* «Teatro» già ebbe a parlare in occasione della rappresentazione milanese, diciamo di *Il borghese romantico* tre atti di Jean Blanchon rappresentati al Carignano dalla Compagnia di L. Pirandello.

Opera polemica, ma d'una polemica larvata che muove guerra alla idea invalsa che non si possa più far teatro vitale se non ricorrendo al nuovo per se stesso. L'autore di *Il borghese romantico* si batte proprio con l'arma semplice della vecchia tradizione, riallacciandosi con garbo e arguzia alla sostanza del vecchio teatro francese e italiano. Nella vena della candida vecchia arte egli versa il filtro amaro della galezza moderna e ne ottiene un'opera gustosa atteggiata a volta a volta ad aria compunta e ad aria sbarazzina, un'opera vitale.

Mevrelle è il buon pacifico provinciale che si bea della sua vita tranquilla trascorsa fra la cucina e l'orto, fra la moglie sciocca e la figliola ora fidanzata al figlio del medico condotto, convinto di aver attuata la felicità. Ma il cugino Gustabon elegante e spregiudicato pensa lui a sovvertirgli le idee. Gli parla di avventure, di rischio, di amore senza rancidume di verginità borghesi. Mevrelle si ribella e a sua difesa brandisce un grosso *album*, il diario della sua felicità steso diligentemente dal «dì delle sue nozze». Legge e rilegge: le frasi muoiono come sbadigli, noiose, vuote, ridicole. La convinzione di Mevrelle è minata. Bisogna dunque vivere superando la moralità corrente, i pregiudizi, la vieta stupidità borghese. La convinzione di Mevrelle cade. D'ora in avanti scaltrirà la moglie... per la figlia sputerà su tutti i sindaci e i curati di Francia... ch'essa ami!... ecco l'essenziale. E la cuoca, anche la cuoca dovrà procurarsi un amante. Sono tante le eresie, tale la scenata, che cuoca, figlia, moglie, decidono di lasciare la casa. Ma nessuno la lascia: è così vecchia e buona la vecchia casa!... E Mevrelle lentamente s'accorgerà che il suo diario nulla diceva, perchè, aiutato dalla moglie, ricorderà tante cose dimenticate e i particolari insignificanti, nel nuovo fervore assumeranno importanza, le ombre prenderanno consistenza, tanto che il buon Mevrelle alla fine si persuaderà che la sua vita fu tutta una bella avventura, in niente dissimile dalla vita del cugino Gustabon. Perchè dunque cambiare?

La commedia giunge a stabilire che il nuovo non è che ciò che nasce in noi, ciò che il nostro spirito crea. E' deliziosamente condotta e dialogata. Il Pilotto, nella voce, nella truccatura, nei gesti fu perfetto: creò un tipo indimenticabile.

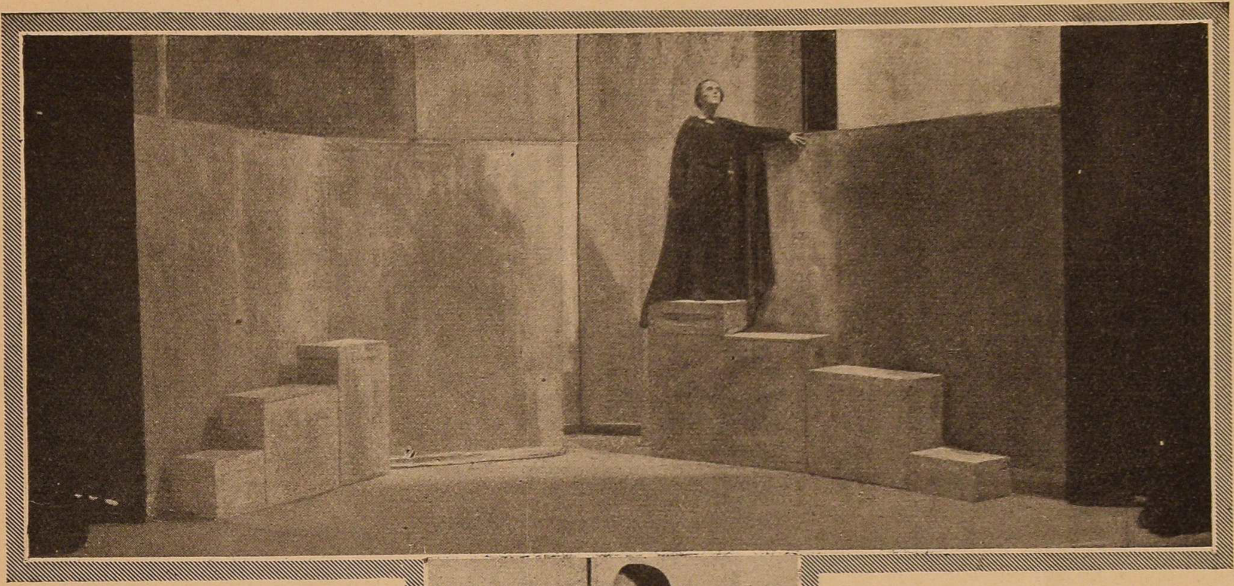
Al Teatro di Torino dopo una serie di concerti orchestrali, ha iniziato un corso di recite la *Compagnia Pitoeff* del *Théâtre des Arts* di Parigi. Ne diremo diffusamente.

Negli altri teatri torinesi dove agiscono le compagnie Galli e Chiantoni nulla che valga un attento esame.

Possiamo chiudere così il bilancio del mese, ma non senza aver segnalato l'apertura di un nuovo piccolo teatro ch'è una cosa preziosa, non certo per i mezzi di cui ora dispone, quanto per l'intimo fervore e la fede di cui è animato. S'intitola *Teatro del nuovo spirito* ed è diretto da C. Meano e R. Rondolino. Nelle prime rappresentazioni — il *Don Giovanni* di Zorilla, il *Pelleas* di Maeterlink, il *Revisore* di Gogol — questo piccolo teatro ha dato una prova luminosa di

(*Continua a pag. 48*).

LE INTERPRETAZIONI DELLA COMPAGNIA PITOËFF A TORINO E A MILANO



IN ALTO E IN BASSO DUE SCENE DI *AMLETO*.

AL CENTRO: PITOEFF IN *CELUI QUI RECOIT LES GIFFLES*.

ben inteso scrupolo artistico. Bisogna seguire con attenzione queste giovani forze e partecipare con essi della loro fede.

RETO ROEDEL.

BOLOGNA

L'ANELLO DI ZAFFIRO di *Lakatos* - (19 gennaio - Teatro Modernissimo) - Compagnia *Calò-De Riso.*

Successo lietissimo: il pubblico si è divertito ed ha applaudito convinto.

La verità non è quella che è, ma quella che si crede — ci è venuto a dire il Laktos.

Ora naturalmente per arrivare a questa conclusione ha dovuto stendere una serie di fili che non sempre è riuscito a mascherare durante lo svolgersi del lavoro. Quando però si è trattato di riunirli per farne un unico fascio, ha giocato abilmente intrecciando e sciogliendo. Abbiamo perciò assistito sì ad un lavoro *a dimostrazione*, ma divertente per i sviluppi sia di trama che di dialogo.

Ottima l'interpretazione del Calò, della De Riso, del Mastrantoni e degli altri tutti.

SPANEZZ, di *G. Gherardi* - (Teatro del Corso - 19 febbraio) - Compagnia *A. Gandolfi.*

Spanezz è un povero diavolo che vive alla meglio con la moglie e la figlia conducendo una osteria i cui profitti sono scarsissimi. La figlia amoreggia con un giovanotto del paese figlio del cav. Malossi che non vede di buon occhio la relazione, anzi vuole assolutamente sia troncata. La ragione è facile immaginarla: la povertà della ragazza.

Spanezz che ama la figlia più di se stesso escogita il mezzo per renderla felice. Ch cosa impedisce il matrimonia dei due giovani? L'indigenza soltanto in cui si trova la figlia. Ebbene Spanezz sarà per tutti ricco.

Si finge quindi moribondo e vuol fare testamento. Nel pagliericcio del suo lettuccio è nascosta una fortuna, egli ne distribuisce in opere di beneficienza la maggior parte, creando così attorno a lui una infinità di simpatie, non ultima quella del cav. Malossi che si precipita a chiedere a Spanezz la mano della figlia per suo figlio.

Il trucco è quindi riuscito e Spanezz si appresta a guarire: però un carrettiere amico di Spanezz al quale non è toccato nulla della favolosa ricchezza, avanza dei dubbi.

Un colpo ladresco è stato consumato poco tempo prima ai danni della Banca del Piccolo Credito: dei ladri nessuna traccia se n'è avuta. E' quindi logico e lampante per il carrettiere che il ladro sia stato Spanezz. Di questa sua convinzione fa partecipe una guardia giurata che presa dagli scrupoli decide di denunciare perciò il povero Spanezz. Interviene a tempo il cav. Malossi che manda via dal paese il carrettiere e fa in modo che la guardia tormentata dagli scrupoli non riveli la cosa inducendo il sindaco a trasformargli la carica di guardia in quella di agente delle tasse.

In tal modo tutto s'aggiusta. Il matrimonio dei due giovani si farà al più presto e Spanezz, che ha acquistato il massimo credito, è salutato dalla folla plaudente.

Questo in breve la trama della commedia del Gherardi che ha saputo soprattutto dipingere mirabilmente tipi e caratteri. Però il lavoro oscilla fra la farsa e la commedia e per quanto sia giocato da un buon conoscitore del teatro dalle possibilità tecniche più varie, non riesce a nascondere certi squilibrii. Come pure il Gherardi si è compiaciuto forse un po' troppo dei particolari che in certi punti inceppano l'azione.

Il successo fu dei più lieti.

COCCOLA MIA, di *A. C. NICOLA* - (Arena del Sole - 23 febbraio). - Compagnia del Teatro Veneto *A. Bianchini.*

Il pubblico ha applaudito questa commedia che fu recitata egregiamente dalla Compagnia di Albertina Bianchini.

I tre atti procedono senza eccessive pretese, costruiti su di una quantità di luoghi comuni. Il dialogo è però sempre vivo ed elegante sì da interesare il pubblico.

Ricordiamo con compiacimento oltre alla Bianchini, il Mezzetti. il Verdani ed il Rossetto.

ELZEVIR di *Sandor Hèvesy* - (21 gennaio - Arena del Sole) - Compagnia *Luigi Carini.*

Ci siamo trovati di fronte ad una commedia psicologica e, appunto in virtù del come i personaggi sono ritratti psicologicamente, di un certo valore. Così soltanto; perchè l'azione o, meglio, il modo con cui i personaggi stessi si muovono, è puramente meccanico ed abitrario.

L'ambiente, il negozio di un antiquario di libri, e le presone, appassionati collezionisti, sono apparsi fedelmente riprodotti, studiati e resi da un osservatore acuto. Però la commedia in sè è tecnicamente difettosa, manca di progressione e speso è prolissa.

Fortuna per l'autore è stato l'aver trovato in Luigi Carini un protagonista meraviglioso che interpretò con efficacia e fu si può dire un prezioso collaboratore. Pure il Macchi, la Sperani, la Monteraggi, il Martini recitarono nel migliore dei modi. Bene gli altri.

EGAL.

LEGGETE E DIFFONDETE

TEATRO

GENOVA

LA NOTTE E' NOSTRA, di *E. Kistemaeckers* - (Teatro Paganini - Comp. *Italia Almirante*).

Questa commedia era nuova per l'Italia. Appartiene a quel teatro che non ha altra pretesa di quella di essere ciò che è. Niente cerebralismi, niente filosofia, ma tono dimesso, colore teatrale. La commedia può divertire perchè l'autore conosce, come pochi, il meccanismo teatrale e adopera le risorse del mestiere con sottigliezza e appropriatamente. L'attenzione del pubblico è tenuta viva mediante la continua possibilità di sviluppi impreveduti. La commedia è dunque basata interamente sul fatto ed è priva di importanza spirituale.

Ad ogni atto il pubblico applaudì ripetutamente.

LA GARCONNE, di *V. Margueritte* - (Teatro Paganini - Comp. *Italia Almirante*).

Anche questa era una novità per l'Italia. La commedia è tratta dal noto romanzo. Niente di più inutile e di più sciocco, perchè la figura della protagonista, portata alla ribalta con una serie di scorci incolori, non è nemmeno delineata. Gli avvenimenti mancano di preparazione, ed i caratteri non hanno sviluppo. La commedia è monotona e stanca. Il pubblico fece al lavoro una fredda accoglienza.

LE LENTICCHIE, di *E. Bassano* - (Teatro Paganini - Comp. *Italia Almirante*).

Quest'atto unico è già stato rappresentato a Milano, all'Arcimboldi, con successo. Rappresenta un episodio di vita borghese, è ricco di verismo ed è un riuscito studio psicologico. S' impernia su una burla che alcuni buontemponi fanno ad un loro amico, lasciandogli credere ch'è stato nominato cavaliere. All'entusiasmo del buon uomo e della famiglia, succede la delusione e la vita sembra loro più uggiosa e più fosca di prima, penoso il riprendere il modesto ritmo consueto. L'analisi è sottilmente compiuta, il dialogo scorre ed è ricco di verità umana.

Il lavoro è stato replicato per più sere con vivo successo.

CIF.

La nostra affezionata amica e collaboratrice, Anna Carracino, di Chieti, ha avuto la sventura di perdere il padre e la madre nel breve spazio di due giorni. Condoglianze sincere da parte della nostra redazione.

GILBERTO GOVI

ATTORI ED ATTRICI DEL TEATRO RUSSO

In alto a sinistra: N. Radoscianski della compagnia d'operette di Leningrado: « *Musicalnaja Komedia* » — *A destra*: la signora O. Scigoliova, soprano della stessa compagnia. — *Al centro*: la *soubrette* della compagnia d'operette di Pietrogrado « *Musicalnaia Komedia* » e prima ballerina del Teatro Statale di Leningrado. — *In basso, a sinistra*: Vladimiro Maksimoff del Teatro Statale drammatico di Leningrado. — *A destra*: Michele Rsendzovski direttore della « Musikalnaia Komedia »»

I FUTURISTI

Azari - Casavola - D'Angeli - Armando Mazza - Pinna - Dep ero - Marinetti - Benedetta - Somenzi - Jannelli - Prampolini - Russolo - Escodamé
(Fot. Caminada - Milano).

EDY WAYLAND *soubrette* della Compagnia di Operette Valle

(*Fot. Bezzi Ravenna*).

LE NOVITÀ A MILANO

Manzoni

I GIORNI DELLA VITA, Quattro atti di *L. Andreyew.*

Ecco una commedia d'eccezione che solo si potrebbe degnamente esaltare, esaltando ogni suo particolare, quantunque per il pubblico italiano forse non ancora abituato a certe crudezze, un buon colpo di forbice nel tumultuante caos di questa indiavolata ridda di pensieri, se non ad altro, riusciva indubbiamente utile all'economia della scena. Tuttavia, se si considera che questo lavoro è un prodotto giovanile del genio di Leonida Andreyew, non si può a meno di ammettere che la mentalità artistica dell'A. fin da quei giorni era già matura e potente.

In questa commedia dai colori camaleontici spira con febbrile tumulto l'irrequieto spirito di una giovinezza esasperata, che calpestando il culto della famiglia, diventerà inevitabilmente dannazione proprio quando l'amore appena nato invece di crescere, d'ingigantire, di purificare le anime tralignerà disperatamente nella tragica insidia ancor prima di aver avuto il tempo d'invocare dal cielo il sublime conforto della speranza.

Commedia che ci lascia pensierosi e mesti come quando si è assistito ad una fatale tragedia d'anime che si poteva forse evitare, forse... in un paese di proibizionismo, in una terra dove chiunque voglia sfamarsi non sia costretto a rubare o a mercanteggiare la carne della propria carne; ma a questo punto ci ritornano alla memoria le parole di un grande umanista: « Ad ogni popolo la sua tragedia ».

Ottima la recitazione della Pavlova e dei suoi collaboratori.

CON LE STELLE, mistero in tre parti e nove quadri di *Sem Benelli.*

Purtroppo l'A. di Tignola e della Cena allontanandosi dagli uomini per avvicinarsi alle stelle non ha certo concluso un buon affare se si giudica dall'accoglienza fatta a questo lavoro dal pubblico del Manzoni.

E' mai possibile che uno spettatore si possa divertire a teatro sentendo parlare di filosofia, di cosmologia, di astrologia, d'armonia e di disarmonia? Siamo a teatro o siamo in un ateneo? Quest'opera benelliana infarcita di filosofemi di teoretica astratta, non poteva certo entusiasmare, il pubblico avido di poesia umana ed anche divina ma umanamente comprensibile.

E invece ad onta del grande intrico filosofico, scientifico, morale in cui si involve questo lavoro, il mistero benelliano si chiarisce non appena il pubblico comprende che la trama dell'azione è una mera volgarità a cui s'aggiunge per mancanza di principio attivo lo stimolo di uno stupefacente. Quale?

Coca, coca, signori!!!

Olimpia

IL DRAMMA, LA COMMEDIA E LA FARSA - 3 atti di *Luigi Antonelli.*

Bizzarria teatrale che a nostro giudizio avrebbe conseguito il duplice scopo dell'originalità e del successo clamoroso, qualora l'A. al quale non fa difetto l'innata capricciosità, invertendo il triplice ordine di espressione del suo atto unico, avesse predisposto l'uditorio a sorbirsi prima ciò che Luigi Antonelli chiama farsa e da ultimo il dramma. La commedia rimaneva così logicamente al suo posto centrale non dando agli spettatori l'impressione alquanto tiepida di un varo da poppa invece che da prua. Ma poichè tutti i gusti sono gusti, ci pare torni acconcio rilevare che nei lavori teatrali di siffatto genere poliespressivo, i futuristi sono anche più audaci più versatili più accorti, ancorchè meno diluiti.

Paola Borboni, il Falconi il Tassani hanno piacevolmente interpretato il lavoro.

Filodrammatici.

IO SIMILE A TE. Tre atti di *C. Roger Marx.*

Commedia poverissima, indecisa, senza ribellioni senza slanci, tutta pregna di quel moralismo indulgente che richiama alla memoria le predicazioni del monaco Rasputine alle dame della Corte di Romanoff. Io simile a te e te simile all'altro; per vero dire una commedia che Dante in persona caccerebbe all'inferno non tanto per la sua immoralità quanto per l'ignavia dei suoi protagonisti. Quanto all'A. aggiungerebbe: « non ti curar di lui ma guarda e passa »

c. s.

IL DIRITTO ALLA GLORIA è il titolo del nuovissimo dramma in tre atti di Arnaldo Maran e Carlo Grigioni, che la Compagnia drammatica del Comm. Gastone Monaldi metterà in iscena nel prossimo aprile. Non è ancora fissato il luogo della prima rappresentazione, ad ogni modo il lavoro verrà eseguito in varie città d'Italia; così che al pubblico italiano sarà dato di udire l'interessante novità teatrale giudicata benignamente dalla critica giornalistica, essendo il lavoro comparso proprio in questi giorni in un elegante volume edito in Milano (*). E' il frutto di due giovani autori i quali hanno dimostrato di avere dell'ingegno e delle spiccate qualità per il teatro. Riportiamo un brano dell'autorevole critico della rivista « I libri d'Italia », a proposito del dramma: « Il diritto alla gloria »:

« .... dramma umano, terri-
« bile nella sua significazione,
« che ci mostra un aspetto do-
« loroso, segreto, ma tremenda-
« mente vero dell' animo u-
« mano... »

(*) *Il diritto alla gloria* - dramma in tre atti di Arnaldo Maran e Carlo Grigioni - Consorzio Tipolitogr. Editoriale - Milano - Viale Montesanto, 8 - Prezzo L. 8.

E' uscito:

FEDE E PATRIA

Commedia di attualità in 2 atti
di F. DI NAPOLI

Le Compagnie Artistiche e Filodrammatiche che desiderano il relativo copione (tutelato dalla Soc. It. Autori, Roma) lo domandino all'Autore a Taranto - Via Pupino, 75.

NOTIZIARIO ESTERO

RUSSIA

La messa in scena della tragedia del drammaturgo giapponese Akamoto Kido "Oda Nabunaga,,

La fama che gode il Signor Vladimiro Maksimoff in Russia quale attore drammatico è in modo assoluto meritata. Il suo nome è conosciuto anche nelle più lontane regioni di questo vasto territorio. Il Sig. Maksimoff ha recentemente ottenuto la nomina di «artista benemerito dei teatri statali» pur non avendo che solo 42 anni. La sua attività artistica non si limita soltanto al lavoro di scena ma bensì qual insegnante. Egli ha istituito a Leningrado da molti anni una scuola per lo studio dell'arte drammatica dove sotto la sua direzione l'allievo riceve una perfetta educazione.

Il Signor Maksimoff è un forte ammiratore del nostro paese e del teatro drammatico italiano del quale parla con grande entusiasmo. Uomo di alta coltura (discende da una nota famiglia aristocratica russa) negli anni della sua giovinezza studiò il diritto presso il Liceo dello Stato più tardi poi si diede al teatro per il quale sentiva una esclusiva passione. La sua carriera artistica in Russia fu brillante e può ben paragonarsi a quella dei nostri migliori e celebri attori Ermete Zacconi, Salvini ed altri.

Attualmente fa parte della compagnia drammatica della Signora E. Granovscaia in Leningrado.

* * *

Una delle migliori conquiste dell'arte drammatica russa, arte sviluppatasi ancor più in questi ultimi anni, sono senza dubbio le scuole di opere e quelle drammatiche istituite presso i teatri accademici statali di Leningrado e di Mosca. L'interesse tutto particolare che gli enti governativi mostrano per lo sviluppo dell'arte lirica e di prosa ci vien dimostrato dal notevole successo che hanno ottenuto ultimamente le compagnie russe nella loro tournée all' estero e precisamente dalla prima scuola drammatica di Mosca Mxat (Madame Angot Carmen (rifatta) Pericolla ecc.) e quella — anche statale di Mosca — «Gabima» che recita nella lingua ebraica antica («Gadibuk» «L'Ebreo errante» ecc.). Ora è venuto il turno della scuola dramatica statale di Leningrado la quale recentemente, nel suo primo lavoro, nella tragedia giapponese «Oda Nabunaga» rappresentata sulle scene del gran teatro drammatico di Leningrado (già Alexandrinski) ha mostrato al pubblico Leningradese quali doti posseggono questi volenterosi giovani che nel solo periodo di tre anni dell'esistenza della scuola hanno raggiunto ciò che molti altri artisti raggiunsero in lunghi anni. Come già ho accennato essi hanno scelto per il loro primo lavoro la tragedia del noto drammaturgo giapponese Okamoto Kido «Oda Nabunaga» tragedia ricca di episodi per i quali occorrono molti personaggi per l'esecuzione delle parti principali ragione per cui la scuola drammatica potè mostrare in complesso il talento artistico dal primo all'ultimo attore.

La tragedia «Oda Nabunaga» è basata sulla lotta contro il feudalismo giapponese del XVI secolo. Ora Nabunaga il condottiero dei «samurai» (guerriero paladino) fiancheggiato dall'Imperatore tenta, coll'aiuto dei principi, suoi alleati, da lui vinti e a lui sottomessi, sopprimere l'unico ostacolo e cioè i celebri monasteri buddisti situati sulle alture delle montagne di Kioti, i monaci dei quali eran diventati veri e propri soldati. Oda Nabunaga nonostante le difficoltà incontrate nel suo cammino nella lotta contro i monasteri e che i monaci eran fortemente spalleggiati dagli stessi suoi alleati uno dei quali il principe Sadamas, e che molti dei suoi propri guerrieri non volevano decidersi di alzare la mano contro i sacri santuari, Nabunaga tuttavia prese d'assalto i monasteri incendiandoli e distruggendoli totalmente.

La messa in scena fu effettuata dal noto allestitore scenico dei teatri statali di Leningrado Sig. Sergio Radloff il quale ancora una volta ci ha dimostrato fin dove arriva il suo talento di «regisseur». Le bellissime scene alle quali egli dedicò la sua particolare attenzione onde riuscissero tipiche e di stile prettamente giapponese, l'identicità e l'originalità dei costumi, la perfetta composizione dei gruppi e la giustissima varietà dei colori, che il Sig. Radloff diede ad ogni personaggio, concorsero molto al meritato successo che ottenne lo spettacolo.

Gli interpreti principali il Sig. Dudnikoff (Oda Nabunaga) la Signorina Suikovscaia (Setaghimi - moglie del principe Sadamas) il Sig. Matrosoff (Gensiù - capo dei monaci) recitarono squisitamente le loro parti. Anche gli altri attori contribuirono a renderlo interessante. Il pubblico applaudì vivamente gli esecutori dopo ogni atto.

Teatro d'Operetta a Leningrado

Se gli altri teatri locali raramente espongono il cartellone annunciando che la vendita dei biglietti è esaurita. non avviene ciò al teatro d'operetta chiamato «Musicalnaia Komedia» diretto dal noto artista tenore Michele Ksendzovski, ove difficilmente si può trovare un posto. Il predetto teatro è uno dei migliori teatri privati di Leningrado. Le ultime novità d'oltre confine vengon rappresentate e messe in scena con buon gusto. La compagnia è formata di migliori elementi della scena operettistica russa e fra essi vi sono ex artisti dei teatri statali; cito i principali attori e attrici: le Signore Isabella Orlova, Kira Ogarieva e Eugenia Lopuchova soubrettes (quest'ultima è una no-

tissima ballerina del teatro statale del balletto di Leningrado) O. Disa, A. Scigolieva, (soprano) G. Gamalei e Astafieva (caratteriste) i signori A. Orloff (anche lui noto ballerino del teatro statale di Leningrado), N. Radoscianski, N. Antonoff, A. Ghermann ed altri. Le operette più in voga sono le note operette di Kalmann *La Bajadera, La principessa Mariza* e *Silva* (così la chiamano qui la *Principessa della Ciarda*). Ultimamente ha ottenuto un discreto successo un'operetta musicata da un russo il Sig. Eugenio Gherken intitola: *Là dove si balla lo shimmy*. Il predetto signore è da poco ritornato dall'Italia da dove ha portato qui una serie di operette italiane una delle quali soltanto fu accettata per la messa in scena quella di Lombardo e Ranzato *Cin-Ci-La* soggetto che fu completamente cambiato intitolandola *Gli innamorati sulle ruote*. Essa venne rappresentata al piccolo teatro statale e fino al momento che scrivo seguita ad ottenere un buonissimo successo.

Attività della Filarmonica Statale di Leningrado.

Stagione 1926 - 1927.

Nonostante l'ondata del freddo, temperatura che ha raggiunto i 20 gradi sotto zero il pubblico leningradese come sempre frequenta la vasta sala della Filarmonica Statale di questa città. L'interesse che lo scelto pubblico russo mostra per la coltura musicale, vien dimostrato dal fatto che i concerti sono sempre affollatissimi.

La direzione della Filarminica Statale di Leningrado, direttore della quale è l'esimio musicista Sig. Nicola Malko, svolge anno per anno un'attività sempre più intensa, attività che in primo luogo, ha per base di far conoscere al pubblico russo gli ultimi progressi della musica moderna dei giovani compositori russi e stranieri con lo scritturare, per questo scopo, dall'estero i migliori elementi musicali. Così, durante il primo periodo della stagione invernale avemmo tra noi Bruno Walter, Friz Stidri, Alfredo Casella, Ganz Khapperstsbuse, E. Rleiber (direttori di orchestra) San Rubelik, M. Poliakin, Alma Moodi (violinisti) Egon Petri, A. Erdmann (pianisti) i quali concerti, dal punto di vista artistico furono veri e propri avvenimenti d'arte. I loro programmi per la maggior parte erano composti di musica moderna. (Hindemith, Honnegher Debussw, Poulenko, Milhaud, Ravel, Castelnuovo Tedesco, Rieti, Respighi, Fauré Falla). Molto interesse destarono i concerti dati dal nostro concittadino Alfredo Casella (il primo musicista italiano venuto in Russia dopo lo scoppio della rivoluzione) sotto la direzione del quale fu eseguito il concerto a corde a-moll di Vivaldi, i «Cipressi» di Castelnuovo Tedesco (concerto eseguito per la prima volta), le 11 canzonette per bambini, di sua composizione seguite al pianoforte dall'autore stesso, nonchè le sue « tre canzoni trecentesche» per canto e pianoforte, interpretate dalla cantatrice Anna Berner. Il Casella anche a Mosca ottenne un meritato successo.

Di musica moderna russa fu eseguita per la prima volta quella di Sergio Procofieff (attualmente si trova in Russia) di Igor Stravinsky (serenada 1925) di N. Miaskovski (6.a sinfonia es-moll) L. Polovinkin (due pezzi per orchestra) V. Scebalin (sinfonia es-moll), L. Knapper (due pezzi per orchestra) e alcune romanze di N. Tcherepkin. Oltre ai predetti artisti stranieri prendono parte ai concerti i seguenti musicisti russi: A. Glazunoff (direttore del Conservatorio V. Suk, V. Dranisenicoff, A. Gauch (direttori dorchedi musica in Leningrado) Nicola Malko, R. Saradgieff stra) i pianisti: L. Nicolaieff e N. Golubovscaia (professori del Conservatorio di Leningrado), M. Druskin, M. Indina, A. Kamenski, V. Sofronizki, G. Nergaus, S. Feinberg, e A. Seiligher. Le violiniste: Sig.ne Tatiana Savetnovscaia e Elena Lunz. Il violoncellista, professore del Conservatorio di Leningrado, Sig .Alessandro Strimma e i cantanti dei teatri statali e governativi i SS. G. Zavaloff, Rosciestrensey, D. Smirnoff, I. Erscioff, e le Signore M. Elisarova, M. Pavlovsciaia, N. Tidemann, M. Brian, S. Davnidova, Irina Miclascevscaia e Rovalenko.

MARIO APA.

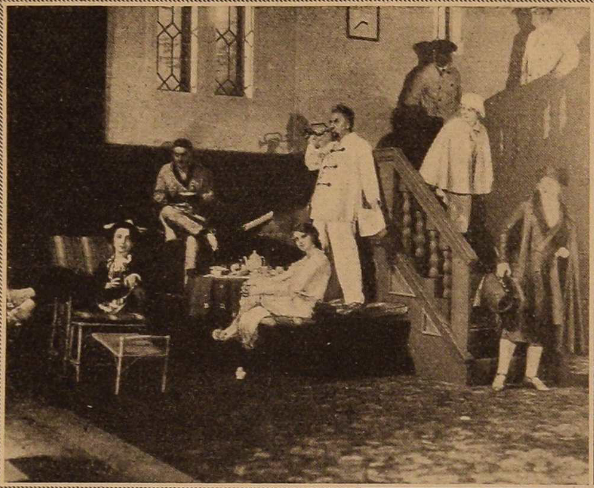
Leningrado, marzo 1927.

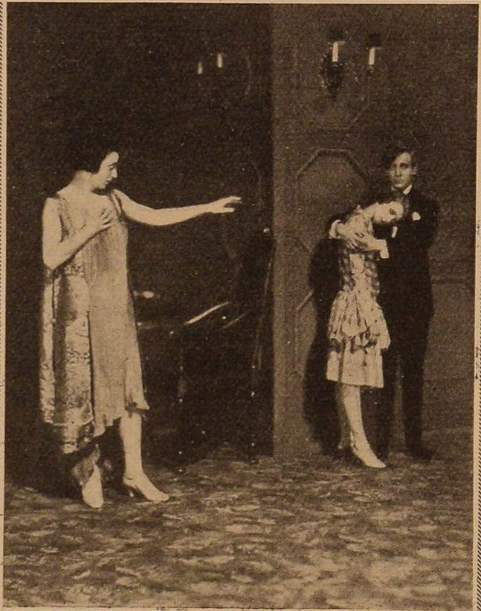
GERMANIA

Si credette che il teatro della città di Coblenza dovesse, sul finir dell'estate, scomparire ma invece oggi rifiorisce sotto la sapiante ed ordinata assiduità di Hebert Maisch. Le rappresentazioni si iniziarono col Principe di Hambur di Kleist ove la perizia dell'inscenatore emerse e si affermò incondizionatamente. Protagonista era Martin Brandt. Come secondo spettacolo fu scelto *La tomba del soldato ignoto* di Reynal che ebbe una eco europea dopo la prima rappresentazione alla Comedie e trovò grande risonanza fra quella popolazione renana che così appassionatamente fu coinvolta nella tragedia della guerra. Seguì la *Giuditta* hebbeliana nell'interpretazione piena di erotismo biblico di Maria Bargheer e di Carlo Moller, e poi la commedia spagnola *Donna Diana* con poco caratterismo e folklorismo peninsulare ma in compenso ricca di sfumature psicologiche. Fra gli attori recitò l'inscenatore stesso Wolf Neumeister.

Nel vecchio teatro di Lipsia è stata rappresentata per la prima volta una commedia del noto poeta espressionista Paolo Kornfeld *Kilian o la rosa gialla* Qui il poeta ha abbandonata la sua solita tendenza ed ha scritto la commedia di una donna che disillusa del matrimonio, abbandonato il marito, cerca conforto e oblio nell'ammirazione e nell'amore spirituale per un filosofo che lei crede superiore ad ogni altro uomo. Però in seguito ad uno sbaglio di persona lei ed alcuni amici interrogano su varie teorie un legatore di libri, Kilian, il quale certamente non è il filosofo che essi credono di aver dinanzi. Kilian però non si perde di coraggio tiene una piccola conferenza sulle scienze occulte ed anche quando infine la gloria del falso scienziato si vede minacciata, Kilian riesce tuttavia a salvare la propria posizione. A questa satira

LE ULTIME NOVITÀ ALL'"OPERNHAUS" DI FRANCOFORTE SUL MENO





IN ALTO A SINISTRA: *Da sinistra a destra*: Sagan, Schiller, Wintzer, Impekoven; in «Week-End» di Noel Coward. - Scena finale.

AL CENTRO: «Week-End» di Noel Coward al Schauspielhaus di Francoforte s. Meno.

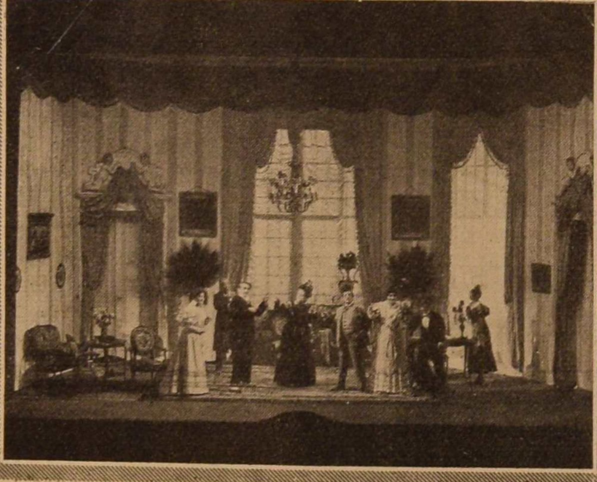
IN BASSO - A SINISTRA: Der Opernball di Henberger

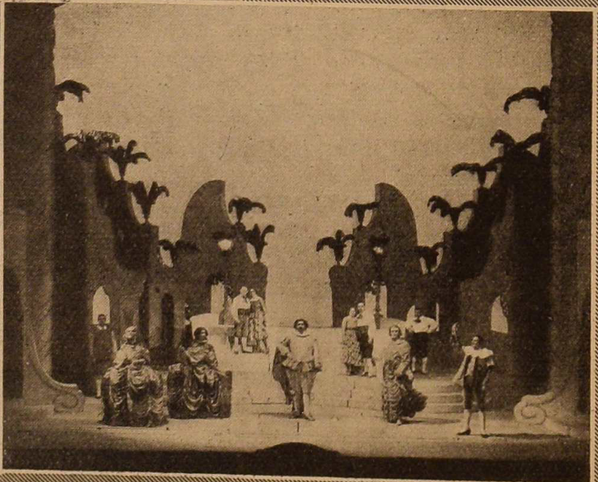
(*Fot.*: *Bauermann*).

IN ALTO - A DESTRA: «Kilian» ovvero «La rosa gialla» di P. Kornfeld. - Prima rappresentazione al Schauspielhaus di Francoforte s. M. *Da sinistra a destra*: Odemar, Schneider, Mebius, Beberti, Impekoven, Schiller, Spanier, Daub, e Schanzer.

IN BASSO - A DESTRA: «Don Giovanni» di Mozart.

(*Fot.*: *Bauermann*).





che ha divertito il pubblico si intreccia una storia d'amore nella quale la rosa gialla ha un significato simbolico, e da qui il secondo titolo.

Mentre a Francoforte si è rappresentata con successo la commedia di Hasenklever *Un miglior signore* a Dresda raccoglieva il miglior consenso dell'uditorio la nuova opera in un atto del m.o Othmar Schoech *Pentesilea* la tragedia del Kleist ridotta rielaborata e musicata. Degno di nota, in questa nuova opera è il fatto che nella composizione dell'orchestra sono eliminati del tutto i violini mentre invece vi fanno parte una diecina di clarinetti e parecchi pianoforti.

FRANK BRAUN.

AUSTRIA

Allo Schauspielhaus è stato rappresentato un nuovo dramma di Franz Schulz. *Ester Labarre*, è la vicenda non troppo nuova ma profondamente umana dell'attrice che alla soglia della vecchiaia torna alle scene per provare il pubblico e se stessa. L'avvenimento richiama gran folla a teatro. Quando ella ebra del successo ritorna al suo camerino l'uomo che da lunghi anni era stato il suo amico s'accomiata da Lei. cosicchè nel suo animo la gioia del trionfo ed il rimpianto si mescolano. Ma un altro fatto è successo quella sera. Mentre la folla faceva ressa dinanzi alla cassa del teatro per procurarsi un biglietto, un ricco signore è stato derubato (del suo portafoglio, che conteneva appunto un biglietto) da un ammiratore dell'attrice venuto apposta a Ginevra per udirla. Costui è appena riuscito a vederla dal suo palco, che viene arrestato. Ora Ester ne è messa al corrente e si precipita a rincorrere questo giovane che aveva rubato per ammirarla; e pare che l'entusiasmo del giovane e l'affetto materno della donna stieno tramutandosi in amore. Ella prende parte al dibattimento ove — caso non contemplato in nessun codice — l'avvocato le cede la difesa del giovane. I giudici sono molto soddisfatti di sentire l'attrice così a tu per tu, ed, evidentemente con rapimento, dimenticano gli articoli. Il giovane viene assolto e se ne va coll'incoscienza e coll'ingratitudine propria della giovinezza. E l'attrice si accorge di essere troppo vecchia ormai per l'amore di un giovane. Allora appare un'agente incaricato di stipulare colla diva un contratto per l'America. «Che cosa dovrò recitare oltre oceano?» — chiede ella. — Anche «La sposa di Messina» — risponde l'incaricato. «Quella no. Sono ancora troppo giovane».

Lotte Eral impersonava la parte di Esther. Non recitò, visse la passione della donna e l'ansia dell'attrice con semplicità ammirevole.

Con riadattamento moderno curato da Leo Lenz è stata ripresa al Burgtheater *Leonie* la vecchia commedia di Scribe che parecchi anni fa ottenne su tutti i palcoscenici vivo successo. Certo che al tempo dello Scribe potè sembrare azzardata l'idea che un'aristocratica decaduta diventi sarta, ma oggi con tante principesse russe randagie che si piegano a tutti i mestieri il fatto non ci impressiona più come in quei tempi nei quali la differenza di casta poteva dare il tono ad una commedia. Nel rifacimento del Lenz, Leonia, appare come una donna scaltra ed energica che sa il fatto suo, come si vede in parecchie commedie d'oggi. Hans Brahm diresse lo spettacolo infondendogli brio e leggerezza. Emerse nella parte della protagonista Elsa Wohlgemuth.

Finalmente dopo anni d'inappagato desiderio da parte del pubblico e specialmente delle classi più intellettuali fu rappresentato *Bruderzwist in Hause Habsburg* (Lotta fraterna in casa d'Asburgo) una tra le tragedie più notevoli del poeta austriaco Grillparzer. Non fu rappresentata al teatro di corte perchè portava alla ribalta vicende della dinastia. L'amministrazione repubblicaa del dopoguerra non ritenne opportuno riesumare quest'opera perchè colla eliminazione degli Asburgo dal palcoscenico europeo credeva che un personaggio di questa stirpe avrebbe suscitato poco interesse. I direttori degli altri teatri se ne tenevano lontani per la difficoltà dell'interpretazione e per il dispendio della messa in scena. E' stato finalmente il Volkstheater a riprenderla. Rodolfo appare nella tragedia grill-parzeriana ben lontano dalla sua statura storica, anzi meglio, dalla realtà storica come appare ai nostri occhi oggi illuminati da tante monografie sulla vita del principe geniale ed infelice. Le fonti alle quali il Grillparzer attinse erano scarse e forse nemmeno tutte al poeta note. Il principe appare perciò unilaterale e la tragedia si impernia sul solo conflitto fraterno per la successione che termina colla sua morte (1606) e trascura o svisa quell'interessantissimo ambiente imperniato sull'alchimia e sulla filosofia ermetica che lo circondava. Perciò secondo l'interpretazione degli storici moderni, l'ostilità fraterna era originata più da ragioni intellettuali che materiali. Mattia odiava il fratello anche perchè lo credeva in possesso di segreti trascendentali, e più vicino a lacerare il velo di Maia che avrebbe rivelato un mondo ben più armonioso che l'umile realtà cotidiana. Di tutto questo non c'è eco nella tragedia ed è questo appunto che l'avrebbe resa caratteristica e ben più interessante. Invece c'è solamente un Rodolfo II che parla in bei versi ma la sua psicologia è tagliata molto all'ingrosso ed approssimativamente come in tanti altri personaggi pseudostorici (vedere da noi) che deliziano l'eterno borghese.

E' stato rappresentato per la prima volta a Vienna *Patrioten* (Les marchands de gloire) di Pagnol e Rivoire. Enrico il figlio dell'impiegato di Prefettura Bachelet è morto in guerra. La sua morte è circonfusa da leggenda. Egli è il simbolo del patriottismo e dell'eroismo in tutta la città. Suo padre ne è avvantaggiato e dopo essere stato capo-gabinetto è diventato ministro. Ma ecco che il figlio creduto morto riappare, e trova la moglie già sposata ad un altro, scompone la maschera di dolore che così accuratamente s'era composta il padre e porta lo scompiglio in tutta la città. Enrico rinunzia alla sua personalità, diventa segretario di suo padre cambiando nome. E la tomba del caporale Bachelet ritorna ad essere meta di pellegrinaggio per tutti i patrioti. La commedia è un'a-

mara satira del dopoguerra ed oltre che per i suoi meriti intrinsici ottenne un ottimo successo anche per l'interpretazione di Theo Shall e del Goetz.

PAOLO KLEIN.

SPAGNA

Eduardo Marquina, l' insigne poeta - drammaturgo, dopo di aver avuto un caloroso successo al Teatro Reina Victoria, con la Compagnia Diaz Artigas, rappresentando *Frutto benedetto,* finissima commedia in versi che è una tenera esaltazione del sentimento materno, ha ottenuto un altro genuino trionfo al Fontalba con un dramma passionale pure in versi, *Il santuario, la fontana e il fiume,* meravigliosamente interpretato da Margherita Xirgu.

Le indicazioni di luogo contenute nel titolo, oltre ad avere un valore descrittivo, un suggestivo sapore villereccio, trovano poi rigorosa rispondenza nelle situazioni del dramma, simboleggiate successivamente nel rustico santuario, meta di giovanili pellegrinaggi, nella fontana della piazza, centro di chiacchiericci, e nell'acqua corrente, che tutto porta va. Ma il poeta ha posto in mezzo alle sue scene un'anima di donna, che da sola costituisce il dramma; e il dramma è indiscutibilmente uno dei migliori fra tutti quelli di quest'autore.

I versi del Marquina, ottonari rimati, fluidi, luminosi, pieni di impeto lirco, si snodano magnficamente attraverso tutto il lavoro, strappando spesso l'applauso a scena aperta. L'esito è stato lietissimo: autore e interpreti sono stati evocati al proscenio parecchie volte dopo ogni atto.

Al Teatro del Centro *Il veleno del tango,* in quattro atti, di Valentin de Pedro, non ha avuto sorti troppo liete. Il primo atto è senza dubbio un buon prologo: ha colore e movimento, ambiente e carattere. L'autore vi riproduce efficacemente un *conventillo* di sobborgo bonaerese, dove si radunano vari tipi — macchiette ben disegnate — della multicolore popolazione del Plata: il *pampero,* il *compadrito,* il *gringo,* l'emigrante madrilena... Ma purtroppo poi si aspetta invano la commedia: gli altri atti non sono all'altezza del primo, e l'azione si trascina languida, scolorita, scarsamente interessante.

Onorio Maura, che ha decisamente abbandonato la politica per il teatro, ha dato con buon esito al Reine Victoria una graziosa farsa in tre atti, *Giulietta compera un figlio,* che il pubblico ha ascoltato con vivo interesse, sottolineando con franche risate le esilaranti peripezie dell'originale trama. Questa è imbastita con elegante disinvoltura, non esente da un certo amabile cinismo. Giulietta è milionaria. Jack, bel giovinotto, di famiglia illustre, maestro nell'arte del dolce far niente, carattere vivace, energico, simpatico, è sul punto di perdere gli ultimi resti di una gran fortuna e ha urgente bisogno di rinforzi economici. Nel primo incontro, predisposto da propizi familiari in un ballo di società, Giulietta e Jack simpatizzano; ma nè essa, che vorrebbe un amore disinteressato, e del resto nemmeno lui, si inganneranno. Giocano a carte scoperte e arrivano al patto più assurdo. Si sposeranno: Giulietta provvederà per così dire di dote il fidanzato, e questi si impegnerà a starle sottomesso in tutto e per tutto e a separarsi da lei non appena l'abbia soddisfatta nel suo desiderio più veemente, che è quello di avere un figlio.

L'atto iniziale della brillante commedia è un piccolo capolavoro di finezza e di ingegnosità. Ma una commedia che comincia con un matrimonio è difficile da terminare. Ecco però fortunatamente il figlio — anzi, per essere più esatti, la figlia — a cui l'autore ha affidato l'incarico di fornire uno scioglimento felice; al quale non si arriva senza che le situazioni, superate sempre con buon gusto anche nei momenti scabrosi, sembrino alquanto nella composizione della commedia, che è in realtà un duetto in tre tempi; un duetto che quasi non rasenta nemmeno la nota sentimentale, sostenuto da un umore costantemente rinnovato.

Al Teatro de la Comedia minaccia di avere un numero interminabile di repliche l'ennesimo scherzo comico di Munoz Seca *Los extremenos se tocan.* Si tratta come di un'operetta coi suoi cantabili e le sue evoluzioni, alla quale si sia tolta improvvisamente la musica, lasciandola in comica nudità. La trovata non è priva di una certa originalità, e la parodia del «genere viennese» riesce veramente divertentissima.

A Barcellona è stata rappresentata la commedia di Pirandello *Diana e la Tuda* nella elegante versione spagnola dovuta a Salvador Vilaregut. Il lavoro ha ottenuto vivo successo.

DON CARLOS.

LIBRI

Avanguardismo Teatrale

PRIGIONIERI E VULCANI

di F. T. MARINETTI

Mentre il teatro di prosa agonizza per non decidersi cocciutamente a valersi del dinamismo scenico libero-espressivo che quantunque imperfetto va trionfalmente imponendosi al pubblico di tutto il mondo con l'arte cinematografica; mentre gli stessi scrittori stranieri e cioè quelli che la congenita idiozia degli sbadiglianti frequentatori di teatro chiama: grandi, enormi, eccelsi, solo perchè codesti autori nel tentare il rinnovamento teatrale, in realtà non sono mai riusciti a liberarsi dal greve fardello della vecchia tecnica la quale, oltre a richiedere una meticolosa preparazione analitica dei lavori drammatici, impedisce altresì di giungere alla concezione spontanea di una vera sintesi teatrale autonoma, alogica, atecnica, astratta irreale: ecco Marinetti, il geniale e, a buon diritto, immodestissimo creatore del FUTURISMO riapparire una volta ancora all'avanguardia di un movimento artistico novatore, proprio quando da più di un girarrosto teatrale lo si spacciava per morto superato e imbalsamato.

A giudicare infatti da questi due lavori sintetici, meravigliosi scrigni di luminosità colmi di rutilanti gioie artistiche, l'Autore non sembra affatto disposto a conciliarsi con un' immatura fine se prima, da valoroso comandante di autoblindata quale egli è sempre stato ed è ancora, non avrà impartito ai suoi fidi istruzioni precise per colpire a segno il nuovo bersaglio che ora ci offre alla bella mira con tutte le sue dogmatiche convessità la barbutissima strangolatrice tecnica teatrale dei nostri tempi.

« Mirate bene, per Dio!... al cuore! Il cuore della morte è un uovo fecondo.

Fooocl »

E poi si compia pure il dinamico salto nel vuoto della creazione teatrale, fuori da tutti i campi esplorati, chè, in compagnia dell' arte nuova: « donna nuda e bellissima, inguainata di rose nella luce del proiettore » qualunque autore, bisogna crederlo, specie se giovane, non potrà a meno di compiere il cammino verso l'ideale meta dell'arte, con grande risparmio di quell'inutile fatica che ora spreca per giungere burocraticamente a propinare un elisir anodino all'incipiente bestialità letargica di un pubblico rimbecillito.

CESARE SIMONETTI.

ANGELO FRATTINI: **Il cuore non c'entra.** - (Marino Parenti Editore - Milano - lire 10).

Constatiamo con gioia il cammino già percorso da questo giovane scrittore che, a differenza di molti altri anche più anziani, sa cattivarsi in breve la simpatia dei lettori con un garbo e un'originalità degna di un vero artista. Ed ecco questo volume alla sua seconda edizione ancorchè il contenuto sostanziale delle novelle che lo compongono non sia così facilmente assimilabile da qualunque lettore babbuino; ma in verità, sono semplicemente novelle gl'indiavolati scritti con cui Angelo Frattini, pare si diverta a debellare ogni falsa concezione etica della vita moderna, o non piuttosto veri e proprii romanzi sintetici concepiti e narrati con un acume e una finezza che non trovano riscontro fra gli scrittori d'oggi? Certo è che fra i due generi di composizione: novella e romanzo, il Frattini non ha esitato a scegliere da pari suo quanto gli offriva la propria feconda genialità, e cioè un genere vivo, brioso, balzante, contundente, avvincente che in più di uno squarcio si presterebbe ottimamente all'inscenatura con grande vantaggio sulla sonnifera dialettica che non di rado ci propinano gli autori di lavori teatrali. Scrittore di razza dunque. Sicuramente, e cioè uno dei pochi che sanno concepire ed esprimere la loro opera d'arte secondo l'adamantina potenza vivificatrice del genio e dell'idioma italiano.

Benedetto questo autore che fra tanta gazzarra di umorismo ottenuto con mezzi scurrili e volgari, sa far vibrare le corde pressocchè arrugginite della nostra ilarità e del nostro spirito.

CESARE SIMONETTI.

ABBONATEVI A

TEATRO

LEON BLOY. **Lettere alla fidanzata.** Traduzione di Ferruccio Rubbiani (Coll. «Lettere d'amore», A. F. Formìggini Ed. in Roma, 1927. - L. 7,50.

Il terribile polemista cattolico, nel cui animo tormentato è il cruccio michelangiolesco e nel cui stile ardente è la maledizione biblica, svela in queste « Lettere alla fidanzata », gioielli di letteratura e gridi di fede, una malinconia umana ed un volto fanciullesco che riconcilieranno col Bloy i cuori più delicati. Nella donna amata, che lo scrittore leonino trascina seco negli alti spazi della speculazione mistica, egli vede più che un oggetto di passione terrena un'occasione di salvezza interiore: giunto al fondo d'ogni abbominio, sbattuto dalle tempeste atroci della vita contro gli scogli dell' insensibilità morale e del dubbio religioso, nel pensiero della dolce creatura che sarà sua, riconquista a poco a poco una luminosa certezza cristiana, un' estatica e sublime pace spirituale. In questo epistolario, che ha una straordinaria potenza di confessione autobiografica, risuscita il dramma della caduta dell'uomo e suonano le celesti armonie della redenzione: opera tutt'insieme singhiozzante e serena, torbida e casta, selvaggia e paradisiaca: un capolavoro.

VITTORIO LUGLI. **Racine.** — (Profili) A. F. Formìggini Ed. in Roma, 1927, 18° - L. 5.

Tra i maestri del secolo di Luigi XIV, il poeta di « Andromaca » e di « Fedra » non è certo il più intimamente conosciuto, il più sinceramente ammirato all'estero. Forse il suo carattere, il tono assolutamente francese, e francese del gran secolo, rendono più difficile agli stranieri l'accostarsi al vivo cuore di quella poesia, in cui ben altro si trova che l'espressione composta dello spirito dell'età sua. Mentre la ricerca appassionata intorno al Racine continua in Francia, dove tanti lo ritengono il poeta perfetto, il migliore rappresentante del genio poetico nazionale, anche fuori si avverte da qualche tempo un più vivo interesse, un desiderio nuovo di penetrare quell'arte, oltre le sue esteriori sembianze. In Inghilterra un critico quale il Lytton Strackey dedica uno dei suoi finissimi

saggi al tragedia di «Berenice»; da noi, che possiamo ricordare alcune mirabili pagine di Francesco De Sanctis su « Fedra », si accenna un volgersi degli spiriti allo scrittore così vibrante di passione sotto il freno della misura classica.

Opportuno giunge pertanto il profilo di Vittorio Lugli, che delinea la figura del Poeta e tenta una valutazione dell'arte sua. Sullo sfondo della Francia, della Corte di Luigi XIV, attraverso i vari e quasi contrastanti periodi della sua esistenza emerge l'uomo, con la sua unità spirituale, vivo ed umano; la virtù della poesia è accennata con senso ammirato e discreto, come una essenza sottile e preziosa. Poeta nazionale, di una età colta e riflessa, ma universale per una profonda vibrazione d'anima, e per il fascino dell'arte che non ha tempo nè luogo. E la musica dei versi raciniani, soavi, dolorosi, appassionati, che il Lugli rievoca attraverso le pagine del profilo, ci dà il desiderio di cercarla nel volume, pronti a sentirla, a goderla compiutamente.

T. DE QUINCEY. **L'assassinio come una delle Belle Arti.** Trad. di G. Pavolini, xilografie di B. Boccolari. — («Classici del Ridere», 65). A. F. Formìggini Editore in Roma, 1927. L. 10.

Uno dei più spiritosi e clamorosi paradossi che siano mai stati scritti: un esame letterariamente magnifico e profondamente filosofico dell'assassinio considerato come opera di arte. La modernità inquietante di questa operetta del De Quincey, il suo umorismo irresistibile in una materia seriosa qual'è l' estetica, il grottesco postulato ch'essa difende con una eleganza e un brio insuperabili, pongono questo libro in una zona appartata della letteratura: lontano così da motivi grassamente ridanciani come da funambulismi astrusi, resta un modello di logica assurda e di fredda analisi comica, che lo pongono a capostipite di quasi tutta l'arte contemporanea, basata sulla psicologia dell' irrazionale. L' «Assassinio» è insomma il documento storico fondamentale dell' evoluzione del ridere, da Sterne a Bontempelli; e leggerlo non è soltanto uno straordinario divertimento, ma anche un sostanzioso arricchimento spirituale.

Casa Editrice de « Le Cronache Letterarie e Teatrali ».

Via Cirillo, 23 - Napoli (57)

In corso di pubblicazione:

GIUSEPPE LUONGO

UN SERTO ALL'AMORE

Anche sul mio cuore, passa - Il Nodo Gordiano - Io sono Orazio Coclite!

(Quattro deliziose commedia in un atto, a pochissimi personaggi e facile messinscena, che hanno ottenuto caloroso successo in tutta Italia. **L. 7,50**

MOVIMENTO DELLE COMPAGNIE

DRAMMATICA

ALMIRANTE-RISSONE-TOFANO - Torino (Carignano
BAGHETTI ARISTIDE - Roma (Valle))
BAGNI-RICCI - Ferrara
BASEGGIO CESCO - Roma (Odescalchi)
BETRONE ANNIBALE - Firenze (Niccolini)
BORELLI ALDA - Pinerolo
CALO'-BONINI - Siena
CAPODAGLIO-RACCA-OLIVIERI - Roma (Quirino
CARINI-CLEK-PILOTTO-FALCONI - Como
CHIANTONI AMEDEO - Asti (Alfieri)
FALCONI ARMANDO - Milano (Olimpia)
FERRARI-GIORDA - Reggio Emilia
GALLI DINA - Milano (Filodrammatici)
GANDUSIA ANTONIO - Napoli (Mercadante)
GIACHETTI GIANFRANCO - Torino (Alfieri)
GOVI GILBERTO - Sestri Ponente
GRAMATICA EMMA - Bolzano
MARI FEBO - Pisa (Rossi)
MENICHELLI-MIGLIARI - Genova (Margherita)
MICHELUZZI CARLO - Badia Polesine
MONALDI GASTONE - Lodi
NICCODEMI E SOCI - Venezia (Goldoni)
NICCOLI GARIBALDA - Firenze (Alfieri)
NINCHI ANNIBALE - Livorno
PALMARINI-ARISTA - Catania (Sangiorgi)
PAWLOVA TATIANA - Milano (Manzoni)
PETROLINI ETTORE - Napoli (Fiorentini)
SABBATINI-FONTANA - Parma.
SAINATI ALFREDO - Bergamo (Nuovo)
TEATRO D'ARTE DI ROMA - Roma (Argentina)

OPERETTA E *ARTE VARIA*

BERTINI-GIOANA - Bari (Piccinni)
BLUETTE ISA - Vigevano
HERMOSA-ALIBERTI - Tripoli (Miramare)
BOMBONIERA - S. Margherita
I.S.A.P.L.I.O. - Milano (Nazionale)
LIDELBA (G. S. O.) - Trieste (Rossetti)
LOMBARDO COSTANTINO - Firenze (Verdi)
LOMBARDO N. 1 (GABRY) - Chivasso
MARESCA ACHILLE - Milano (Dal Verme)
MARESCA-ELLER - Torino (Vittorio Eman.)
MAURO TOMMASO - Casal Monferrato
NUOVISSIMA - Roma (Margherita)
PACIFICI JOLE - Bologna (Modernissimo)
PIETROMARCHI ATTILIO - Treviso
REGINI-LOMBARDO - Milano (Lirico)
RICCIOLI GUIDO - Roma (Eliseo)

Direttore responsabile: NINO DELLA CASA

Tip. CAVENAGHI E PINELLI - Linotypia MARELLI - Via Bordoni, 2 - Milano

SONO USCITI:

VICENTE BLASCO IBANEZ

IL PAPA DEL MARE

Traduzione italiana di CARLO BOSELLI
Elegante volume di 350 pagine
Copertina in tricromia
Prezzo **L. 10,—**

NINO DELLA CASA

DOMANI AMEREMO COSI'

Seconda Edizione — Grande successo
Copertina a colori di ESOPRA
Prezzo **L. 8,—**

GIOVANNI ORSINI

VANGELO DI UN MASCAGNANO

Edizione corredata da autografi e fotografie del Maestro.
Prezzo **L. 8,—**

F. T. MARINETTI

PRIGIONIERI E VULCANI

Copertina e quattro tavole in tricromia di PRAMPOLINI
e intermezzi musicali di FRANCO CASAVOLA
Gli ultimi successi teatrali del genialissimo scrittore futurista.
Prezzo **L. 10,—**

A. M. TIRABASSI

LA VERGINE DELL'ANTELLA

Copertina e fregi del pittore GHIRINGHELLI.
Prezzo **L. 8,—**

CLEMENT VAUTEL

IL MIO PARROCO FRA I RICCHI

Copertina in tricromia
Oltre 300 pagine
Popolarissimo romanzo che in Francia ha raggiunto la vendita di 400.000 copie.
Prezzo **L. 8,—**

CLEMENT VAUTEL

LA SIGNORA NON VUOLE BAMBINI

Traduzione di NINO DELLA CASA
Uno dei più strepitosi successi della letteratura francese contemporanea
Romanzo d'ambiente parigino
Prezzo **L. 10,—**

LUCIO RIDENTI

BIGLIETTO DI FAVORE

Edizione sfarzosissima con copertina in quattricromia di LORIS RICCIO *e disegni di* CARBONI.
Prezzo **L. 10,—**

ACHILLE VITTI

STORIE E STORIELLE DEL TEATRO DI PROSA

Questo libro contiene la più rara e completa documentazione fotografica della Storia del Teatro Italiano.
Oltre cinquanta tavole fuori testo.
Prezzo **L. 12,—**

Indirizzare ordinazioni alla CASA EDITORIALE VECCHI
Via Stelvio, 34 - MILANO

Sono usciti i primi dodici fascicoli

STORIA NATURALE

Vita degli Animali, delle Piante e della Terra

A cura del Prof. Dott. Michele Craveri

CASA EDITORIALE VECCHI - MILANO - VIA STELVIO, 34